LAROUSSE

西方视觉艺术史

# 19世纪艺术

法国拉鲁斯出版公司授权出版

【法】尼古拉·奥弗利 / 著
怀宇 / 译

1848-1905 L'ART AU XIX^E SIÈCLE

吉林美术出版社

1500

年间的西方视觉艺术……

© LAROUSSE/HER 1999
简体中文版授予吉林美术出版社出版发行
吉林省版权局版权登记号：07-2001-589

图书在版编目(CIP)数据

西方视觉艺术史/ 怀宇译. - 长春：吉林美术出版社，2002.7
ISBN 7-5386-1286-6

Ⅰ.西... Ⅱ.怀... Ⅲ.美术史-西方国家 Ⅳ.J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2002) 第030464号

**西方视觉艺术史**

**19世纪艺术**(L'ART AU XIX$^{E}$ SIÈCLE)

原　　著/尼古拉·第弗利(Nicole TUFFELLI)
译　　文/怀　宇
出版发行/吉林美术出版社(长春市人民大街124号)
责任编辑/华　鹏　胡春辉　李　丹
特约编辑/吴晓鸥
封面设计/张亚力
装帧设计/朱　循　李　彤
技术编辑/赵岫山
印　　刷/深圳现代彩印有限公司
出版日期/2002年7月　第1版第1次印刷
开　　本/889×1194mm　1/32
印　　张/31.5 印张(4.5 印张/册)
印　　数/1-4,100 套
书　　号/ISBN7-5386-1286-6/J·993
定　　价/245.00 元(35.00 元/册)

西方视觉艺术史

# 19 世纪艺术





# 西方视觉艺术史

# 19 世纪艺术

[法国]尼古拉·第弗利／著
怀　宇／译

LAROUSSE
吉林美术出版社

## 作者简介

**尼古拉·第弗利**（Nicole Tuffelli）：曾就读于卢浮宫学校，现任艺术史教师。曾就职于卢浮宫博物馆文化部门，并担任过文化部现代艺术基金会雕刻艺术品购买委员会秘书。

第1页：
**保罗·赛尚**（Paul Cézanne）
*《多明尼克叔叔》*
1866年（奥赛博物馆，巴黎）。
*摄影：© PMN*

第2页：
**居斯塔夫·库尔贝**（Gustave Courbet）
*《库尔贝先生，您好》*
（法布尔博物馆，蒙彼利埃）。
*摄影：© RMN*

# 目 录

**前言** 6

**现代性** 8

- *美术沙龙(P10)*
- *论艺术(P15)*
- *非议与现代性(P16)*
- *摄影，艺术家的工具(P28)*
- *居斯塔夫·库尔贝(P30)*
- *亨利·德·图鲁兹-劳特累克(P36)*
- *埃德加·德加(P37)*

**风景：一种题材的顶峰** 38

- *印象派 (P47)*
- *印象派画展 (P52)*
- *文森特·凡·高(P58)*
- *保罗·塞尚(P63)*

**象征主义** 69

- *主要的象征派杂志(P76)*
- *奥古斯特·罗丹(P80)*
- *保罗·高更(P90)*

**折中主义** 92

- *夏尔·加尼埃(P102)*
- *万国博览会(P105)*

**新艺术：艺术的综合** 111

- *维克多·奥尔塔(P118)*
- *新艺术的主要杂志(P126)*

**返回源泉** 133

**大事年表** 136

**参考书目** 141

# 前 言

从1848年到1905年间，欧洲极度动荡，各种艺术流派也依据一种新的节奏即现代世界的节奏在增繁、接续、交叉影响和共同存在。巴黎从路易十四统治以来，就在艺术方面承担着光辉的角色，这时又以其出现的近现代最具魅力的绘画运动——印象派——而光照四方。巴黎在第二帝国时期变化较大，也提供了一个经常被当做典范的现代首都的形象。

然而，法国当时远不是欧洲最为工业化的国家。在那个时代，欧洲各国依据工业化程度而被划分为不同的等级。18世纪后半叶就开始了工业革命，与最早的几个国家(如英国)与错过这一革命的国家(如西班牙)相比，法国处于中间位置。还是在那个时代，国家之间的等级差别已经不在于国土的大小(当时的奥地利帝国作为欧洲最大的国家已经开始解体)，而在于经济实力。这时的法国是一个适合于艺术创作、政体相对稳定的繁荣国家，在经济上，排位仅次于维多利亚女王统治时期的英国——英国虽然到1890年之前一直是世界上第一强国，但从1875年开始则承受着德国的竞争。

尽管人们被工业革命带来的各种变化所驱使而充满着对未来的憧憬，他们仍对于历史表现出极大的热情。于是，某些艺术家和建筑师便从以往的时代里寻找艺术形式与处理方法，以更好地回答现时的需要，尤其是回答在半个世纪里骤增了几乎两倍的人口问题；他们还尽力满足作为新的社会阶层的资产阶级(中小资产阶级是工业化的受益者)的审美情趣。

处于主导地位的价值观，是进步。这种价值观被部分政治精英们重新拾了起来。这种观念，遵循百科全书派的传统，渗透了整整一个时代。实证论者们(例如奥古斯特·孔特)曾经给予这种观念一种哲学基础，并给予科学与技术进步一种真实价值。它的直接后果是对人的信任，是对作为各种变化的发起者和创造力的个人的信任。而这些变化，每个人都可以在周围的环境中注意到，如铁路的建设和扩展。所有这一切，人们感觉就像是在工作中或在学习中完全可以参与的一些公益性活动。

因此，个人在集体的历史即人类的进步历史中起着一定的作用。这种进步观念，与为所有人去建设一个更美好的世界的想法同时形成。这种被称为社会主义的理想，从世纪中期就出现在许多人身上(普鲁东、傅立叶、马克思)，他们是

在分析了那些涌进城市，为了在工厂里找点活干的人们的悲惨境况所提出的理想。这种理想对于英国艺术界的影响，比对于法国艺术界的影响更深刻、更早。这种理想影响了现实主义的艺术家们，但后来也成了主导新艺术观念所依靠的基础。

不过，实证主义的价值很快就被在1870年进行的欧洲战争和各国国内战争所破坏。到了世纪末，在大多数人赞同工业文明成果的同时，世界则越来越显得被机械所控制而充满忧郁。这样一来，尽管交通与通讯方式的加快和由于欧洲殖民地的扩张而“扩大”了世界，但是，返回自我的需求也同时出现了。某些艺术家借助于使用一种象征语言来表达他们的精神不安与焦虑。

在这一时期，人的内在性能变成了哲学家和医生们的探研对象。柏格森挖掘意识，弗洛伊德挖掘潜意识，而记忆（柏格森：《物质与记忆》，1896年）仍稳稳地成为这半个世纪的想像力的最为牢固的基础。在绘画中，主张现代的与坚持传统的艺术家之间极为对立；在他们的冲突、吵闹和决裂之外，建筑、装饰艺术（这些艺术至今仍未得到整体的研究），似乎还要加上雕塑，都意在获得更多的差异。

我们这里所研究的时期，始于1848年（当时的革命波及到了欧洲好几个国家），止于1905年（新艺术结束的年代）。从政治和社会的观点来看，是第一次世界大战带来了深刻而又不可逆转的变化。

这本著述，依据内容而不是依据年代，它主要从绘画的观点谈起。然而，由于我们一方面要面对建筑和雕塑，另一方面要面对欧洲象征主义艺术运动与新艺术相关的某些流派研究，所以使得我们在某种程度上改变了对于19世纪下半叶的习惯看法。

# 现代性

19世纪发生了许多激动人心的历史事件，也恰恰在这个世纪，一些艺术家们重新感到必须创立一种现代艺术或称新艺术的视觉新手段。这些艺术家有着一种强烈的社会时代感，而其他艺术家们则对此一无所知。现代性比第一次审美论战(17世纪在绘画中出现的素描与着色之争)来得更厉害，它表明了在继续遵循以往规则的正统艺术和与时代同步、有生命力的艺术之间的一种断裂。

波德莱尔在《审美情趣》(Curiosités esthétiques)(1868年)一书中，曾经给“现代性”下了一个后来变得非常有名的定义：“……它是短暂的、瞬间的、偶然的，是艺术的一半；而另一半则是永恒的、不变的……为了使现代性变为永恒，人类生活中所包含的神秘之美，应该从中被提取出来。”这位《恶之花》的作者和埃德加·坡作品的译者，在第一位现代派画家居斯塔夫·库尔贝(Gustave Courbet，1819—1877年)的《画室》(巴黎奥赛博物馆)一作中，以坐态出现在了其右侧。

“现代性”以不同的程度触及到了所有艺术门类的最新创作，但在绘画中最为明显。这是一种以未完成的方式和一种在摄影与日本木版画影响下确定的全新的构图技巧。爱德华·马奈(Edouard Manet，1832—1883年)作为最杰出的现代派画家，借用了狄德罗的一种思想之后，对“现代性”的原则做了一个概述：“必须与时代同步，必须做你看到的事情。”

## “与时代同步”

现代艺术家们认为，与时代同步就要以对时代有新的感觉为前提。对于时代，人们过去一直认为它像社会一样是不变的，它似乎只能伴随着社会所产生的革命、转变和进步来加速前进。现时，它应承载着整个的过去，旋转着奔向未来。对于未来的认识，因以进步的观念为支点，所以引起了对于时代的一种宽泛的意识。作为反响，“过去”已不再重要，也不局限于已有的一种传统之中，所以艺术家们就不在古代和古典之中而是到别处去寻找根源：艺术家们在始于18世纪末的一个“仿古”之风结束时，通过那些古老的模式，发现了人类的“原始状况”，高更(Paul Gauguin，1848—1903年)就投身到了这种过去的“新”之中。“现代性”的时代即现时，它区别于过去和将来，但同时承担着这两个时代。这种新观念，使人们在他生活的时代赋予了一种特殊的价值。



**爱德华·马奈**
(Édouark Manet)
*《奥林匹亚》*
(1863年，巴黎奥赛博物馆)。奥赛博物馆馆长弗朗苏瓦丝·卡珊(Françoise Cachin)在马奈画展(巴黎，1983年)的目录中，指出了今天的人们不会再感受到的那种幽默，她并不排除由模特儿维克多丽娜故意"模仿的"意图：这位模特儿"象征了画家那种稳重的傲慢，画家让她模仿了过去一幅画中的姿势，同时保留了其自己的个性"。
*摄影：H. Josse*
© Arch. Larbor/T

对于艺术家来说，要创作与其所处时代相符的作品，而不再像美术学院所教授的那样去创作"古典派"作品——正是这种作品构成了学院派的基础。也就是说要把艺术建立在同时代的生活基础上，而不再是建立在古希腊——罗马文化和诸如米开朗基罗及尼古拉·普森(Nicolas Poussin)等大师们的审美原则的基础上；这就要建立一种有生命力的艺术，同时也要依据波德莱尔的定义将这种新艺术上升到古代艺术的地位。

根据这种目的，他们没有转向传统——通常的错误认为"现代性"首先是拒绝过去，其实他们是将传统作为衡量自己的参照。

《奥尔南的葬礼》证实了库尔贝在立志要创立与其时代相符的艺术作品的同时，也给予了传统以同样的重视。画家通过采用大尺寸的画面，通过把人物组成一个横排(俨然古代的浅浮雕那样)，并准确地借助于托马·苦蒂尔(Thomas Couture，1815—1879年)这位过渡画家的帮助而与历史上的绘画比试高低。因为后者在1847年曾以展出他的《颓废的罗马人》(巴黎奥赛博物馆)而获得了巨大的成功。库尔贝借同时代历史的一个片段来向这种传统进行了挑战，并且由于画中人



从1791年以后，美术沙龙是由国家组办的一种绘画展览会，面向法国或外国的艺术家，包括油画、版画、素描，雕塑，条件是要获得评委会的同意。1848年起，美术沙龙在卢浮宫展出（它的名字正是由此而得）。从1857年起至世纪末，它迁至位于香榭丽舍大街的为1855年万国博览会而建造的工业宫。不论是每一年组办一次还是每两年组办一次，美术沙龙都不停地引起敌对和非议、抗议和争论。

因为这种"赌注"是有其重要性的。对于艺术家们来讲，这是惟一展示他们的作品、获得销售以及国家或私人订购的机会。画家们的境况不同于雕塑家们的境况。雕塑家们完全依赖于被预订的作品来自我表述。从第二帝国时期起，就没有任何一件重要的雕塑作品被美术沙龙拒绝过，而且那些大雕塑家们均获得了承认。相反，最具革新风格的画家们却遭到排斥。

从路易-菲力浦一世以来，评委会由美术学会的成员组成。他们选择作品的标准，必须是建立在对古代进行研究和模仿的基础上，为"伟大艺术"增光添彩的艺术品，这就要求画家们能够使用古代法则。在学会成员们看来，这种艺术的特点在历史画上最具有卓越性（这是艺术体裁等级中占首位的艺术），它在画面构图、主题和明暗对比及许多要素上都有着超群的特点，而这些，在新派画家那里则将被排除掉。

美术学会（Académie des beuax-arts）隶属于法兰西研究院，后者是一个国家机构。美术学会是在大革命之后创办的，它与皇家绘画与雕塑学会（Académie royale de peinture et de sculpture）无任何共同之处，后者是由数量很少的一些艺术家组成的一个协会，其目的在于捍卫他们的职业自由。美术学会强调的艺术，对



**居斯塔夫·库尔贝**
（Gustave Courber）
*《画室——我艺术生涯中有七年的时间取决于这种真实的寓意》*（1855年，巴黎奥赛博物馆）。库尔贝由于遭到万国博览会评委们的拒绝，后来在位于阿尔玛广场（Alma）的现实派展室展出了这幅作品。德拉克洛瓦在其日记中曾经写道："我发现了一幅杰作……惟一不足的是他在画中画的那幅作品就像是全画中间的一块'真正的天空'。人们拒绝了在我们这个时代中最具特色的一幅作品。"题材可以做多种解释，绘画的质量也使得它成为法国绘画中的一幅重要作品。
*摄影：H. Josse*
© *Arch. Larbor*

于有产阶级的一部分人的审美具有很大的和无可争辩的影响，这些人很关心确立他们的权力的合法性，因而他们向艺术家预购作品。在这一点上，在"学会艺术"（美术学会的艺术）与"官方艺术"（官方预购的艺术）之间，出现了混淆。

正是由于1855年的万国博览会拒绝了库尔贝的*《画室》*和*《奥尔南的葬礼》*两幅作品，这才促使他在巴黎蒙田大街七号临时搭建的木棚里举办了他第一次个人的"现实主义"画展。

1863年，有三千位艺术家为了参与在美术沙龙里的展出，提交了五千余件作品，只有二千件被选上参展。拿破仑三世面对众多要求自由而不是出于艺术审美方面的呼声，建议在香榭丽舍宫附设的展馆展出那些被拒绝的作品；公众对艺术家们的要求莫衷一是。有一千二百位艺术家在这个被称为"被拒作品沙龙"展出了他们的作品。

被拒绝展出的作品屡屡出现（例如1866年拒绝了马奈的*《吹短笛的人》*），导致新派艺术家们不得不在自己的画室里展出作品，或者越来越多地在画廊里展出作品。1867年，库尔贝和马奈都自己出钱在位于阿尔玛广场的万国博览会的空地上临时搭建了个人的专用木棚。

1870年战争结束以后，在创建国家美术部的时候，评委会的组成成员有了变化。那些学会派艺术的卫道士们（他们是新的一代），被以风俗画和风景画为主的成员替换了下来。此外，印象派的画展使得官方的美术沙龙失去了作用，因为从19世纪80年代开始由一些艺术家协会创办的沙龙与其形成了竞争。这些沙龙中最著名的，是1884年进行首展的"独立艺术家沙龙"。



**托马·苦蒂尔**
(Thomas Couture)
*《颓废的罗马人》*
(1847年，巴黎奥赛博物馆)。这幅巨大的绘画作品在展出时被国家购买，带有世纪中叶历史画的特征，其审美是建立在意大利大师伯劳奈(Bolonais)和维罗奈斯(Véronèse)的基础上的。
*摄影：© H.Lewand-ow-ski RMN*





**居斯塔夫·库尔贝**
(Custave Coubet)
*《奥尔南的葬礼》*
(1849—1850年，巴黎奥赛博物馆)。在美术沙龙的参展名录上，库尔贝这幅作品的题名是《人的群像——讲述一次在奥尔南的葬礼》。大约五十位社会地位各异的奥尔南镇居民出现在画面中：镇长、神甫、法官、资产者、地主、农民、葡萄种植者、做日工的人们。这是库尔贝的第一幅里程碑性的作品，其朴实特点与当时流行的浮夸画风形成了对立，后来被认定是现实派绘画的旗帜。
*摄影：Hubert Josse*
*© Arch. Larbor*



物不是贵族而成为新式的绘画。他依据周围的人和奥尔南镇的村民创作出了现代主人公：一次真实葬礼的主人公。按照他自己的说法，这也是"浪漫主义的葬礼"和"一种萌芽状态的、具体的、真实的、非理想化的艺术"葬礼。

作为在第二帝国时期引起最大争议的作品，马奈的《草地上的午餐》(巴黎奥赛博物馆)说明，一个艺术家可以"抄袭"前人的构图方式来创作一幅现代的作品。马奈不仅从提香的《田间的音乐会》(旧时说是乔尔乔涅的作品)得到了启发，而且，根据马克-安东尼奥·莱蒙蒂的一幅版画介绍，他还临摹过拉斐尔的《巴黎的审判》。作为美术学会成员的马奈，参照过文艺复兴时期的理想主义，但他通过使用一种人所共知的并且是从他的师兄和竞争对手库尔贝那里学来的构图方式，继承传统，借用人体来表达未被理想化的现实主义的时代感。

埃德加·德加(Edgar Degas，1834-1917年)在其开始时保持着比马奈更为谨慎的态度，当他说"我想成为现代生活的古典主义画家"时，他是想赋予现代人以古典艺术所固有的特征。德加虽然加入了印象派运动，但他不参与对风景和光线的探索，这是因为他只是对这一运动感兴趣。他更努力做的，是表达动作和表情的瞬间，他通过高质量的素描，想使这些动作和表情永久化。这位画家、雕塑家和伟大的素描画家的创作活动，也说明了波德莱尔给"现代性"下过的定义。

## "描绘你看到的"

现代绘画最重要的一点在于新颖性，即提倡不去描绘可见物之外的东西；正是这一点后来获得了成功。由于它基于创作可见之物而非理想之物，它彻底地与学会的绘画观点相对立(参阅下面一位学会画家的"论艺术")。学会绘画坚持神话题材，例如威廉·布格罗或是亚历山大·卡巴奈尔创作的那几幅《维纳斯的诞生》；历史题材的如埃利·德洛内(Elie Delaunay，1828-1891年)的《罗马的瘟疫》(1869年，巴黎奥赛博物馆)，乔治·罗什格罗斯(Georges Rochegrosse，1859-1938年)的《在罗马街道上被拖拉的维特里尤斯》(1882年，桑斯)，或是让-保罗·洛朗斯(Jean-Paul Laurens，1838-1921年)的先贤祠墙壁装饰画《圣热纳维埃夫之死》；同时代历史题材的，特别是欧内斯特·梅索尼埃(Jean Louis Ernest Messonier，1815-1891年)创作的拿破仑作战的题材，



**亚历山大·卡巴奈尔**
(Alexandre Cabanel 1823–1899年)
*《维纳斯的诞生》*
(1863年，巴黎奥赛博物馆)。被学会派画家理想化了的裸体画以神话为主题，通常以色情梦境的依托来出现。这类作品，当时在库尔贝或马奈的裸体女人或裸体画被斥为是亵渎画的情况下，获得了很大的成功。
*摄影：H. Josse*
*© Larbor/T*

威廉·布格罗(William Bouger-eau，1825–1905年)，在美术沙龙方面起着最重要的作用，他和同是学会派画家的亚历山大·卡巴奈尔一起，成了与马奈及印象派画家们势不两立的对立面。

布格罗的绘画生涯荣耀非凡：1850年，获罗马大奖首奖，成为罗马美第奇家族别墅的领薪者；1859年，获得骑士勋章；1876年，成为美术学会评委和荣誉勋位受勋者；1888年，任美术学院教授；1902年，成为荣誉勋章的大受勋者。他的一生具有那些拥有教会或官方建筑物墙壁装饰预订画家的生涯特点。

欧仁·塔迪厄(Eugène Tardieu)是*《巴黎回声报》*的记者，他在文章*《绘画与画家》*中援引了这位画家对艺术的看法：

"在绘画方面，我是理想主义者。我在艺术中只看见了美，而我认为，艺术即为美。为什么要再现自然中丑陋的东西呢？我不认为有那种必要。画出人们看到的东西的原样，当然不行，但至少要以极大的天才去画……

"搞什么新艺术，有必要吗？艺术是不朽的，只有一种艺术！我们的艺术与各个时代的艺术别无二致。我们尽我们之所能去创作，在当我们赶上那些大师的时候，我们便非常高兴。

"先生，应该寻找美和真实！就像我经常对我的学生们说的那样，应该润饰作品。只有一种绘画，即为眼睛提供维罗奈斯(Véronèse)和提香才有的那种完美、无可指责的美丽的釉质的绘画。"

美术学会成员们的绘画题材，都源自历史或神话。学会画家们生产的那些理想化和程式化的纤弱的裸体，与现实派关注准确和印象派捕捉稍纵即逝的感觉形成反差。

因此，卡巴奈尔与马奈相互对立，就不令人惊讶了。艺术批评家于勒－安托纳·卡斯塔尼亚里(Jules-Antoine Castagnary)很理解这种争论的赌注是现代性。他在1875年发表的*《美术沙龙》*一书中，介绍了马奈的*《阿尔让特伊城》*和卡巴奈尔的*《亚布萨隆》*，指出：

x"在以后当人们想描述19世纪法国绘画的沿革与变化的时候，可以忽视卡巴奈尔先生，而应该看重马奈先生。"



**爱德华·马奈**
(Édouard Manet)
*《草地上的午餐》*
(1863年，巴黎奥赛博物馆)。画面上出现的人物是维克多丽娜·莫朗、居斯塔夫·马奈和画家妻子的兄弟菲尔迪南·勒诺夫。这幅作品在1863年的美术沙龙中被评委们拒绝，另一幅《奥林匹亚》在1865年也遭到同样命运。《草地上的午餐》在"被拒作品沙龙"里展出，这种沙龙是与官方沙龙的学会派相对立的。这幅作品曾经在观众中引起非议。虽然田园诗般的画面在此极为明显地表现出与裸体女人和穿衣男人们之间的不适宜性，但强烈的对比效果和色调的明显反差仍然深刻地打动着人们。
*摄影：Coll. Arch. lar-bor/T*

借用现实日常生活中的题材，创作出原样的现实或画家捕捉到的现实，只能受到官方艺术的冷遇。在举办美术沙龙展出的时候，与美术学会确定的有关美的规则相违背的作品，没有不引起非议的，其中最著名的一些作品已成为第二帝国编年史中的话题。

**1853年美展：**当欧仁妮皇后参观沙龙美展的时候，她在对罗萨·博纳尔(Rosa Bonheur)的*《马市》*(纽约城市博物馆)中马的大臀部表现出惊讶之后，在库尔贝的*《洗澡的女人们》*(1853年，蒙彼利埃)面前大声说道："是不是还是大屁股的佩尔什母马？"

**1857年美展：**泰奥菲尔·戈蒂埃在*《塞纳河畔的姑娘们(夏天)》*(1856—1857年，巴黎小宫博物馆)一画中看出了库尔贝为自己大做广告的手段，而普鲁东则从中发现了一种道德意愿。

**1863年美展：**批评界指责马奈的*《草地上的午餐》*所选择的题材"是为了引起轰动"，"让一位年轻女子赤身裸体地被戴着帽子、穿着短大衣的大学生们围坐在树下，身上只有一点树荫遮盖，我们不能认为这样的作品是一幅非常圣洁的作品"。较之这幅作品，批评界更喜欢保罗·布德里(Paul Boudry，1828—1886年)的*《珍珠与浪涛》*和亚历山大·卡巴奈尔(1823—1889)的*《维纳斯的诞生》*，说它们具有"精美的审美情趣"。

**1865年美展：**马奈的*《奥林匹亚》*，一如*《草地上的午餐》*，被认为只是画出了轮廓，而没有完全画完，并且像妓女题材一样使人震惊："*《奥林匹亚》*……散发着不可触犯的恐怖。"

**1869年美展：**像指责马奈的作品那样，人们指责卡尔波(Jean-Batiste Carpeaux，1827—1875年)为巴黎歌剧院所作的群像*《舞蹈》*表现了因跳舞而沉醉的女人们，而这是与歌剧院不相配的，并指责这幅雕塑在创作时没有去掉"个人的缺陷"。

**1870年：**对普鲁士的作战失利，导致了帝国的消亡和巴黎公社的暴动，人们的思想动摇，已经不像从前那样紧密地向文化秩序靠拢。"丑陋"的作品在第三共和期间已不像在第二帝国期间那样引起反响。

其最著名的绘画是《法兰西战役，1814》(1864年，巴黎奥赛博物馆)，或是阿芳斯–玛丽·德·纳维尔(Alphonse–Marie de Neuville，1836–1885年)和爱德华·德塔伊(Édouard Betaille，1848–1912年)创作的1870年的战争。宗教题材也是学会画家保留的领域。在第二帝国和第三共和期间修建了许多教堂，但一直到象征派出现和莫里斯·德尼(Maurice Denis，1870–1943年)之前，宗教题材未曾被革新派画家处理过。这是因为，宗教题材的绘画都是预订的，而预订最终还是回到从美术沙龙得到回报的画家们那里。

这些宗教题材扎根于过去，可追溯到古代，它们似乎先于绘画而存在。它们未被现代派的画家们所利用，因为他们更愿意面对现实。除了这一点，现代性并不是现实性的同义词。虽然现代性在现实性中汲取着一部分灵感，但现代性从不阐述一个逸闻、一个事件、一个真正的历史故事。相反，浪漫派画家们则在现实性中汲取灵感，就像他们的先驱者泰

**居斯塔夫·库尔贝**
(Custave Coubet)
*《塞奈河畔的姑娘们(夏天)》*
(1856–1857年，巴黎小宫博物馆)。
*摄影：© Giraudon/T*



奥多尔·席里柯(Théodore Géricault，1791—1824年)在震惊舆论的沉船事件三年之后画的《梅杜萨之筏》(1819年，卢浮宫博物馆)所证实的那样。但是在当时，现实性被当做一页历史来升华、来处理。

至于现代派画家，他们不表现历史，而是表现由于工业革命所引起的生活与世界的变化。1848年的那一代人，至少是他们中的一部分画家，例如居斯塔夫·库尔贝、让—弗朗索瓦·米勒(Jean—François Millet，1814—1875年)以及画家兼雕塑家奥诺雷·杜米埃(Honoré Daumier，1808—1879年)，他们从大革命时期所揭示的“社会现实”中选择他们的题材，不管这些题材是美或丑，是高贵或庸俗，他们这样做都是革命性的。

库尔贝后来被冠以现实派画家的称号，他在1855年亲口说：“人们把现实派画家的称号强加给了我，就像给1830年的画家们强戴上浪漫派画家的桂冠一样。”尽管他准备对人们给他的称号进行争辩，但现实主义运动在1848年正处于鼎盛时期而意欲将风俗画提高到历史画的地位。尤其是库尔贝，接触题材的方式非常之新颖，以至于不能再根据风俗画的等级来考虑绘画或雕塑了，尽管风俗画继续存在。

从前，画家们首先要确定他们从中想得到承认的绘画种类：历史画、肖像画、风景画、风俗画等，绘画种类决定着题材。在那个时代，绘画等级的顶峰是历史画。对于库尔贝来说，题材在绘画之前是不存在的。即便他在一些作品中表现风俗画的那些典型人物，例如《筛麦子的女人们》(1885年，南特博物馆)中的农妇群像，和后来被确定为明显的现实主义绘画作品的《碎石工》(1849年，1945年在德累斯顿被毁)，也完全不带有理想化成分，并且是依据一种普通人的生活方式，而不是依据有时在米勒身上继续存在的那种英雄式的生活方式，或者是像杜米埃那样带有政治意图或社会意图。

此外，库尔贝曾宣布(对于年轻的一代来讲，他的话是遵从的依据)，他打算改革艺术，以便“在让人民看到真正绘画的同时，也让他们懂得真正的历史……我把真正的历史理解为排除了‘神’介入的历史，因为这种介入在任何时候都曾破坏道德意义和使个人颓废。我把真正的历史理解为不受任何虚构桎梏的历史。为了画出真实，画家的眼睛应该盯着现时，他应该用眼睛来看事物，而不是用项背”。他的目的就是要“根据其评价来表现习俗、思想、时代特征，不仅是一位画

**埃德加·德加**
(Edgar Degas)
*《新奥尔良棉花收购站内部》，又名为《棉花站》*
(1873年，坡城美术博物馆)。这幅作品的构图非常大胆，对劳动者的表现脱离了对小行业主们的传统表现手法，也不属于对农民的表现手法，这是德加所绘人物范围中对商人与对行会集体肖像的表现手法的过渡。这幅画首次在第二次印象派画展中展出，当时的画名为《办公室内部(新奥尔良)》。他的叔叔坐在了第一排，他的兄弟勒内(René)在阅读报纸，其另一个兄弟阿石尔(Achille)靠在窗户上。
*摄影：R.Perony*
*© Lar-bor/T*

家，而且是一个普通的人，一句话，就是建立有生命力的艺术”。

库尔贝对同时代画家有着很大的影响，不仅在法国，如泰奥迪尔·里博(Théodule Ribot，1823—1891年)、阿芳斯·勒格娄(Alphonse Legros，1837—1911年)，而且在欧洲，特别是比利时，如夏尔·德·格鲁(Charles De Groux，1825—1879年)、康斯坦丁·莫尼埃(Constantin Meunier，1831—1905年)和他曾于1858—1869年呆过的德国，如阿道夫·冯·门采尔(Adolph von Menzel，1815—1905年)、威廉·利布尔(Wilhelm Liebl，1844—1900年)，而尤其是戈特哈特·屈尔(Gotthard Kuehl，1850—1914年)。

## 服从于真实

因此，从库尔贝开始，尽管他1855年之后的作品更靠近“初期象征主义”，但是，现代派的题材后来还是从现实中汲取。除了农民、工人之外，还有从事小行业的人们：德加(Degas)、图鲁兹—劳特累克(Toulouse-Lautrec，1864—1901年)、皮埃尔·博纳尔(Pierre Bonnard，1867—1947年)画笔下的洗衣女工、熨衣女工，还有纺纱女工、花边女工、检验女工等。借用维克多·雨果说过的话，就是这些“看见过的事物”。





**奥古斯特·雷诺阿**
(Auguste Renoir)
*《划船者，河边上的午餐》*
(约1879年，芝加哥艺术学院)。这幅画似乎在思想上启发了现存于华盛顿菲力浦博物馆作于1880—1881年的《划船者们的午餐》，它常常错误地被冠以后者的名称。这幅作品大概是在夏图创作的，题材反映的是星期天去塞纳河边休闲的人们。
*摄影：J. Martin*
*© Larbor/T*

现实派的题材，例如对于劳动的表现，除了库尔贝的朋友马克斯·克洛代(Max Claudet，1840—1893年)的一些小塑像之外，后来只出现在雕塑当中。在19世纪80年代，第三共和树立了一些歌颂劳动的现实主义题材的巨大雕塑，这些雕塑后来成了一种政治讯息的载体，但绘画却不具有这种讯息。亨利·夏皮(Henri Chapu，1833—1891年)在为克佐一地的锻铁炉群的创办者欧仁·施奈德(Eugène Schneider)树立了一尊塑像，是在当地工人们的捐助下于1879年揭幕的巨型雕塑《感谢》，它是第一尊反映劳动者形象。该形象充满了真实的细节，而这种情况在后来于勒·达鲁(Jules Dalou，1833—1902年)为立在民族广场上的《共和之胜利》的锻铁工塑像中就不复存在了。在欧洲，是比利时人康斯坦丁·莫尼埃与达鲁一起被称为主要的现实派雕塑家。《锻工》(1890年，青铜雕塑，加莱)是一尊有重要意义的作品，它发展了力量型的风格。有关农民的雕塑可以说是在世纪末出现的，这方面的艺术家是保罗·里歇(Paul Richer，1849—1933年)和让·巴菲埃(Jean Baffier，1851—1920年)。

面对着劳动世界，现代派画家们表现包括他们在内的城市有产者的世界：在巴黎大街上行走着的人们(莫奈、毕沙罗)；休闲活动、看歌剧(马奈、德加、雷诺阿)、在杜伊勒利皇家公园散步(马奈)、在咖啡馆闲聊(马奈，德加，雷诺阿)。平民百姓的消遣：塞纳河或玛茵河边上的农舍(莫奈、雷诺阿)，在河中洗澡的男男女女(马奈、塞尚、雷诺阿、修拉)；妓院(马奈、巴齐耶、德加)，这一题材后来成为一位独立派画家最擅长的题材：他就是图鲁兹-劳特累克；舞会(雷诺阿)；咖啡馆演唱会(马奈、德加)；午餐(雷诺阿)、散步或在花园中的聚会(巴齐耶、莫奈)、赛马(马奈、德加)；多幅朋友们的画像或是他们经常走访的人们的画像。总之，所有与印象派画家们的日常生活相符的题材。

按照对于现实的纯粹传统的画法创作的静物画(莫奈，特别是塞尚)和景物画也得到了出乎意料的发展。

艺术家在描绘他之所见的时候，服从于真实，服从于他对真实的看法；库尔贝说过，他想“描绘真实”，他把自己确定为“真正真实、诚实的朋友”，这种真实存在于现实之中，而不是学院派画家们认为的那种艺术的真实。艺术家越是服从于真实，他就越是真诚的。马奈也许比库尔贝超脱一些，他在1867年于阿尔玛广场举办的个人画展的目录序言中，解释了这种服从于自身的态度：“马奈先生不曾想抗争……既不想推翻以前的绘画，也不想创立新的绘画。他只在寻求是他自己，而不是别人……这便出现了赋予作品使人感觉到有某种抗争特点的真诚效果，而画家则只想着表现他的印象。”

对于真实的真正看法，借助于艺术家要尽力表现的感觉即印象。艺术家不描绘真实，人们今后可以用摄影来介绍真实。正像保罗·瓦莱里后来所说的那样，摄影“负责中断想要



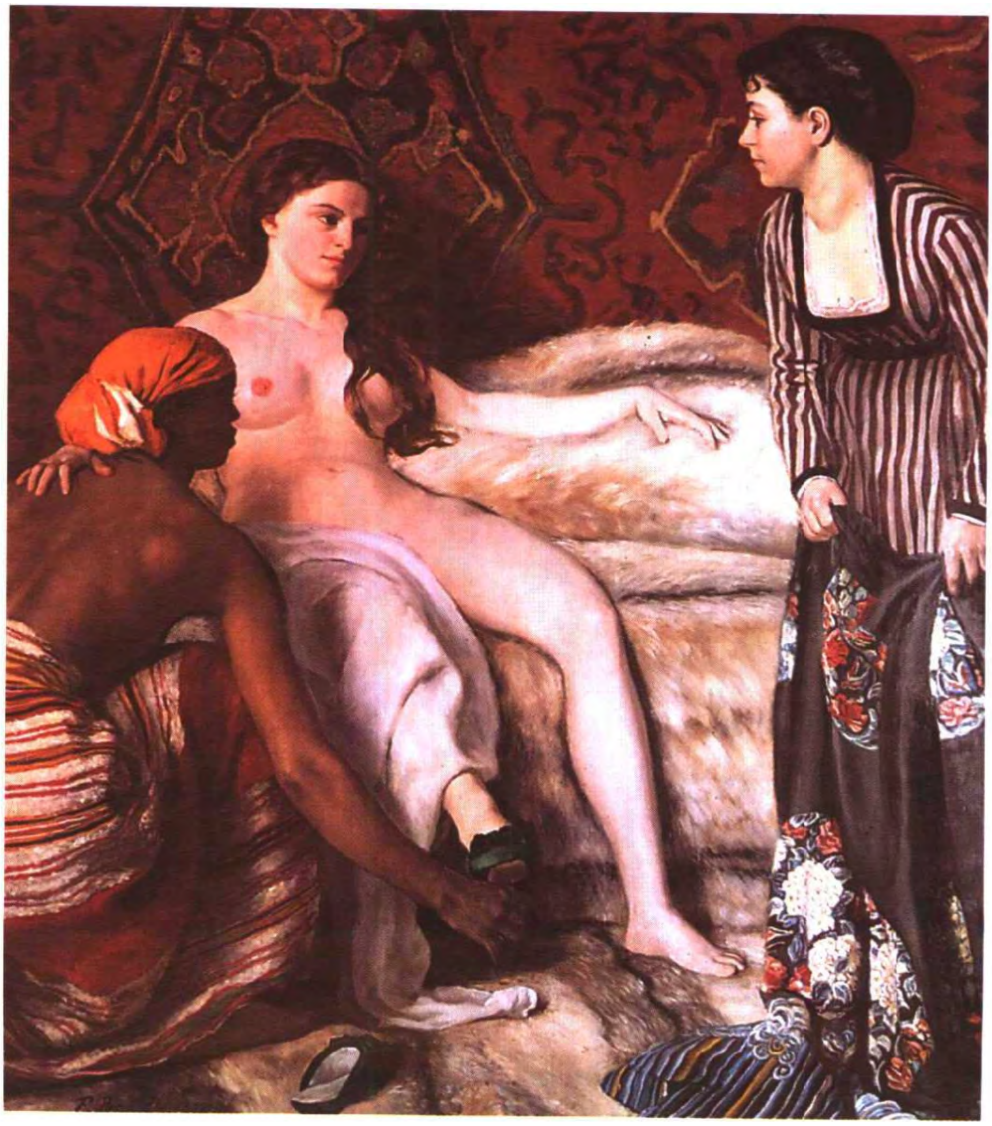
**爱德华·马奈**
(Èdouard Manet)
*《龙尚赛马》*
(1864年，芝加哥艺术学院)。这是在19世纪一个非常可贵的题材，而且是德加非常喜爱的题材，马奈赋予了它一种快速式的辉煌解释。
*摄影：J. Martin*
© Larbor/T

描述自我记录的东西”。正是对于真实的这种关心，即这种真诚，从1880年开始激励着图鲁兹–劳特累克，他说：“我致力于描绘真实，而不是描绘理想。”

## “未完成”

“未完成”(non finito)，即指作品表现出的未完成印象的特征，这种特征是在当绘画和雕塑不再以理想为规则，而是根据内容来评判的情况下发展起来的。在以这种方式工作的时候，“现代派”艺术家致力于表现它们认为是真实的现实，而不管这种真实是属于外部的现实，还是在证实一种内在的存在。

马奈与那些印象派画家们，在使用未完成手法的同时，尽可能忠实于他们对真实所获得的感受。他们尽力表现对真实的整体印象，尽力提供一种总的看法，而不去分析他们所



**弗雷德里克·巴齐耶**
(Frédéric Bazille)
*《洗浴》*
(1870年，蒙彼利埃法布尔博物馆)。
*摄影：Cl.O' Sughrue*
*© Larbor/T*

**皮埃尔·博纳尔**
(Pierre Bonnard)
*《散步》*
(1899年，个人收藏)。
从库尔贝以来，借助于未完成的审美情趣，绘画题材本身有时获得某种重要性，通常是获得丰富性。
*摄影：© Giraudon/T*
*© ADAGP，1999*



看到的细节。他们尽力向观众转达正在度过的生活动态，而这种方式在他们看来是最为合适的。这种方式，使行为与看法相一致，使真实不仅仅靠近目光，而且变得可见和消除观众与作品的距离，是最适宜的。

而"完成"，作为"未完成"的对立面，它只不过是精神的一种重新构筑，它在绘画与观众之间制造距离，就像古代的题材制造一种历史距离一样。从题材观点来看，虽然库尔贝第一个取消了距离，但正是马奈后来既取消了题材的距离，又取消了技巧的距离。这样一来，作品就存在于感受的行为之中，存在于正在进行的一幅绘画的形成看法之中，就像世界在工业革命之后出现的情况那样。作品要求观众的积极参加，以便真实在从艺术家的手到观众的眼睛的过程中变得可见。

德拉克洛瓦(Delacroix)已经让人们很自由地看到了手的

痕迹，这些痕迹表现出一种震撼人心的真实效果。有人指责马奈“画得不好”，指责欧仁·布丹(Eugène Boudin)对这些绘画给予了研究，而且一般说来，公众把印象派代表作都看做是简单的草图。“未完成”作品所受到的经常性指责，与那些被社会承认，并在以后的美术沙龙中肯定会获奖的画家们完美职业的赞赏形成对比。

在一幅“完成”的作品中，轮廓把形式裹得紧紧的，就如同石头、大理石、青铜的雕塑，它们都是事先打磨光了才表现为光滑的：这里，已经不再有手的痕迹了。这是依据安格尔(Jeqn–Auguste–Dominique Ingres ,1780–1867年)的训词——去掉“揭示手的痕迹”的东西，这种训词自然也是美术学会的训词。作品得以完成的手段或方式，应该是被掩饰着的。这种手段属于从事创作的职业或手工劳作的一部分；它不需要冒着阻碍表现幻觉效果的风险来让人观看，因为这种幻觉效果是美术学会艺术的目的之一。

仅仅到了学院派画家容纳了新的方式的时候，一位美术学院的教授——居斯塔夫·莫罗(Justave Moreau，1826–1898年)——才在1892年以后建议他的学生们“远离这种光滑的和干净的做法”，因为他这样说：“现代的趋势使我们手段简化，使表现复杂。”



根据未完成的审美要求，作品似乎产生于艺术家的自发性。作品带有艺术家的自由创作的痕迹，就像一幅素描可以带有的那样。

在绘画上，形体不是由线条来确定，而是由色彩来确定的。颜色的调配，不是要使色调与对象相宜，而是安排成各自独立的笔触，为的是进行多种色调的视觉调配。作品不是一块一块地画出的，就像德拉克洛瓦继续做的

那样，而是在整个画面上同时进行。因此，姿态以及姿态的节奏，在画家想表现和修复的整体印象中都具有不可忽视的作用。

但是，马奈、印象派以及劳特累克，后来又有逐渐地接受了新的绘画手法的学院派画家，他们的手法有别于象征派特征，如突出朦胧效果的芳坦－拉图尔(Fantin－Latour，1836—1904年)或欧仁·卡里埃(Eugéne Carriére，1849—1906年)的未完成手法。

在雕塑方面，让－巴蒂斯特·卡尔波(Jean－Batiste Ca－rpeuax，1827—1875年)所表现的振颤效果的手法，在其完成的作品中并无显露，而且在他同时代人的作品中也无显露。仅仅到了世纪末，"未完成的"审美情趣才转移到雕塑方面。在奥古斯特·罗丹(Auguste Rodin，1840—1917年)那里，就像德加一样，他的几尊青铜作品就表现出当时正在流行的印象派特征。而在其更接近卡里埃创作的大理石雕塑中，他暗示，形式可以从材料的整体中突出出来。他的学生——雕塑家埃米尔－安托万·布代尔(1861—1929年)——的作品，属于这种手法。然而，1890年以后，布代尔也像其同时代的亚里士蒂德·马约尔(Aristide Maillol，1861—1944年)和尤瑟夫·贝尔纳(Joseph Bernard，1866—1931年)一样，采用了"完成的"手法，同时加入了新的艺术潮流，即"返回风格"的潮流，为的是重新找回古典雕塑的平衡与明朗的品质。

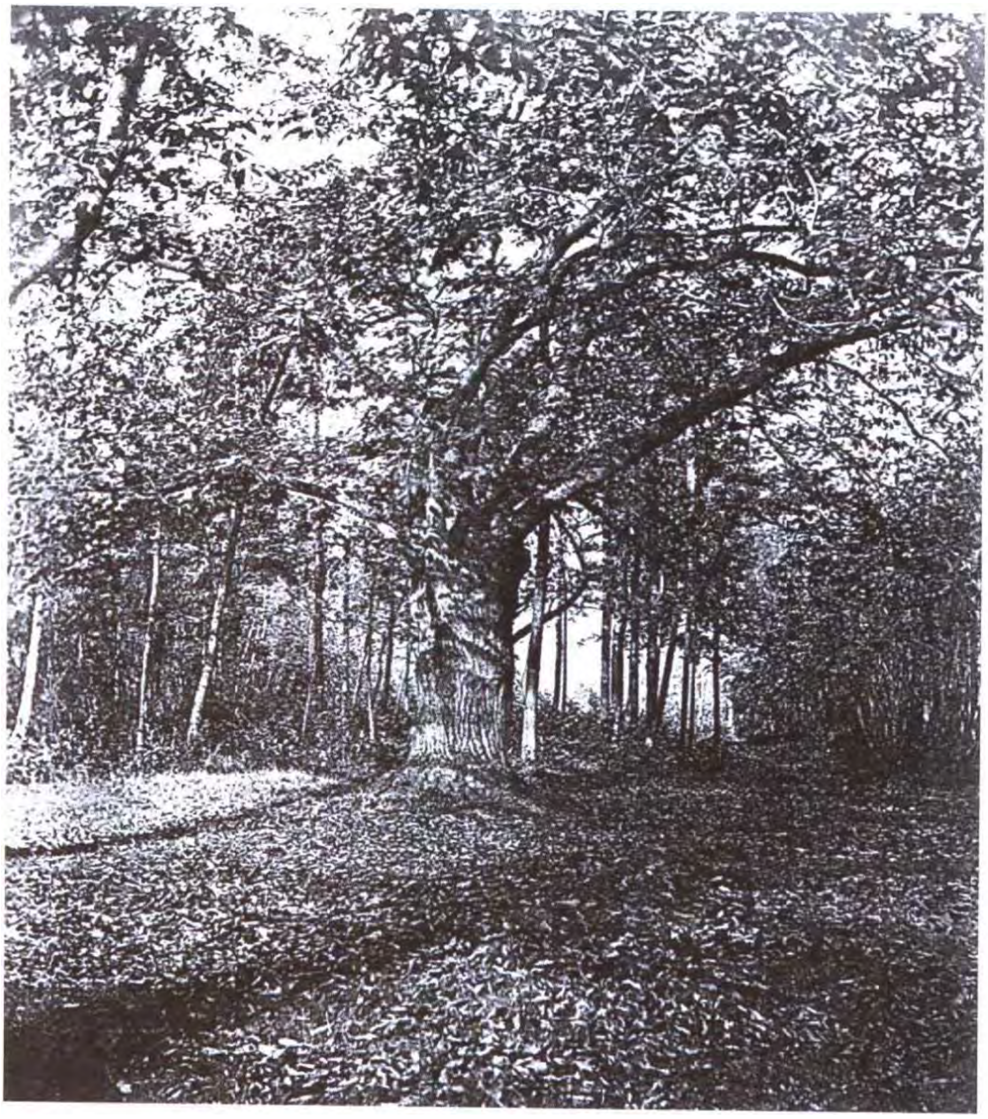
左页：
**埃米尔－安托万·布代尔**
(Emile—Antoine·Bour－delle)
*《蒙托班的大斗士》*
青铜塑像，1897年以后的作品(巴黎布代尔博物馆)。这尊塑像是为1870年塔尔纳－加龙(Tarret—Garonne)战争烈士纪念碑而塑造的，1902年在蒙托班揭幕。布代尔以一种表现主义的风格塑造了这尊塑像，其特点表现为形体硕大，一只巨大的手，而不顾现实主义的要求，还表现为带有凹凸引起的光线变化的特点。
*摄影：© P.—L. Magnin/T*

## 拼版

因为有两种主要的因素，与艺术家们的思考吻合，便鼓舞了他们想修改从文艺复兴时期就主导着绘画的审美价值的意愿：这便是摄影与日本的木版画。

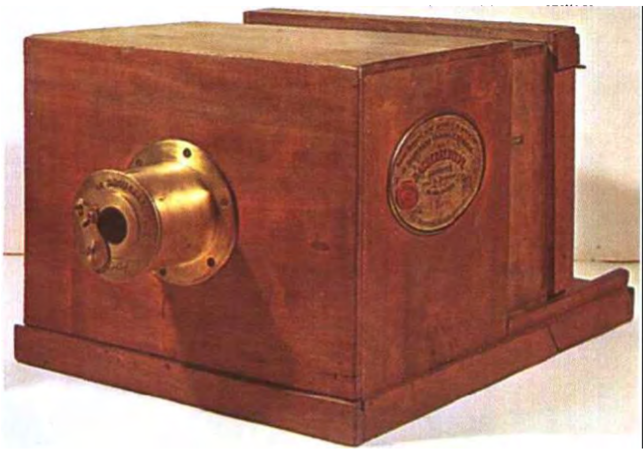
摄影的原理是借助于光线来让人感受的一种载体，所以它曾经在19世纪下半叶对艺术家们的创作产生过很大的影响。尽管在当时人们不具备丰富知识的情况下，还不可能估量摄影的重要性和明确与它们的联系，然而一些雕塑家们，如吕贝尔·卡拉班(Rubert Carabin，1862—1932年)、亨利·格勒贝尔(Henri Greber，1855—1941年)、亨利·戈代(Henri Godet，1863—1937年)看来，摄影在辅助作用之外，还被当做一种技巧和图片，也就是说作为一种影像而存在(参阅"摄影，艺术家的工具")。而且，摄影将向画家们揭示这样的基

**维克多·勒尼奥**
(Victor Regnault,
1810—1878年)
取自《摄影研究》第206期(巴黎国立图书馆)。维克多·勒尼奥当时巴黎附近的塞夫尔镇(Sévres)的成衣作坊的经理，与居斯塔夫·勒·克莱(Gustave Le Gray)，亨利·勒·塞克(Henri Le Secq)，夏尔·马维尔(Charles Marville)，特别是与欧仁·居维里耶(Eugéne Cuvelier)一起，都属于摄影界里的“早期艺术家”，他们都在1850年前后开始摄影工作的，他们的思想接近于巴比松(Barbizon)画派。
*摄影：© Bibliothèque nationale/Arch. larbor/T*



本事实：视角和明暗在自然中是不存在的，它们完全是一些规约。因为，人们只是天真简单地设想，照相机将记录下真实：人之所见将被如实复制。实际上，根本不是这样。因为，虽然现实的细节得到了复制，但在拍照中出现的众多模糊和不准确的东西，则指出了可见之物的一些方面和结构，而摄影家和艺术家在此之前并不曾对其真正地表现出怀疑。

*达盖尔照相机*
法国摄影学会。
*摄影 J.-L. Charmet*
© Larbor/T



因此，人们不曾怀疑过的和各种摸索所揭示的东西，便是摄影在真实之中进行的选择——选择可以丢弃的细节或选择可以加强的细节，选择光线和选择明暗的分布，选择画面的构图。摄影并不复制真实，它解释真实。

在此之前，人们一直认为摄影是复制自然的最适用的技术手段，这时也开始放弃从前所确定的目的：即存在的

东西与人们看到的东西实现巧合。此时，绘画作为对自然的模仿，也从基础上受到了动摇。于是，摄影也介入了总是由绘画首当其冲地参与有关感受，和对可见之物感觉的分析的争论之中。正是借助于这种过程，摄影对绘画产生了决定性的影响，尤其是在对于1860—1870年这十年间画家们称之为“自然的幻象”的形成方面的影响。

摄影，最早是由一位叫尼塞福尔·尼普斯(Nic é phore Niepce，1765—1833年)的石印工发明的。他当时是想把影像复制下来，先是复制在石头上或是涂有沥青的铜板上，随后又在黑暗中复制在涂有碘化银的铜板上。它是后来由画家路易·达盖尔(Louis Daguerre，1787—1851年)加以完善的。路易·达盖尔借助于他发明的叫做“达盖尔”的仪器，使影像固定在了被他称为“达盖尔成像板”的金属片上。在1847年，里鲁瓦·布朗卡尔—埃弗拉尔(Lillois Blanquart-Evrard，1802—1872年)向法国引入了英格兰人福克斯·泰博特(Fox Tailbot，1800—1877年)在纸张上成像的方法，并出版了摄影画册，主要内容是风景。于是，摄影便在1850—1860年间以极富创造性的方式得到了发展。在那个期间内，摄影变成了一种非常广泛的实践活动，而且得到了十几家杂志的支持。

摄影不曾具有日本木版画对绘画所产生的相同的影响。我们可以从某位画家那里看到日本木版画曾经对绘画起了作用，但摄影就不能提供同样明确的范例。不过，取景、新的

**居斯塔夫·勒·格莱**
(Gustave Le Gray，1820—1882年)
*《地中海，阿格德山》*
(1856—1857年，巴黎奥赛博物馆)。从1848年起，勒·格莱致力于树木和枫丹白露森林中矮树丛的拍照，而且在多年中，他潜心于这一题材，该题材属于前印象派的自然主义风格的典型题材。1856年12月在伦敦，继而1857年在巴黎，他以展出“海岸”主题系列而激起了人们极大的热情。“海岸”将对海涛的运动感觉和借落日在云天下的效果与对光线的一种潜在性表现结合了起来。
*摄影：Le Gray/*
*© Sc-hmidt-RMN*





**埃德加·德加**
(Edgar Degas)
*《歌剧院的乐队》*
(1868–1869 年，巴黎奥赛博物馆)。大约在 1868 年，德加几乎每天晚上都光顾歌剧院。在这幅作品中，画面大胆性的取选使人联想到日本的绘画和摄影：画面中只有乐池的一小部分，人物被切除掉了一部分，画面被分割成三个相续的层次；栏杆将演奏家们与观众隔离了开，在强光照射下只出现了着短裙的女演员们舞姿婆娑的舞台。这种画面安排引导人们的目光去探究演出的本质自身，而不是去探究一处辨认很清楚的演出现场。
*摄影*：©RMN



**埃德加·德加**
(Edgar Degas)
《铃鼓舞女》
(青铜雕塑，巴黎奥赛博物馆)。德加曾努力抓住一个动作的短暂瞬间。
摄影：©H Lewandowski, RMN

对于雕塑家来讲，摄影基本上起着一种辅助作用，不管摄影是被用来充当模特儿，还是提前在平面上安排最后作品的轮廓。它首先可以节省定型时间，它还可以反过来证实雕塑家从开始阶段到最后阶段的工作，或者复制完成的作品。罗丹在他的整个生涯中都借助摄影工具，为的是完全固定他的作品的图像。

对于画家们来讲，虽然摄影取代了一系列写生草图并提供了一套动作，但它最重要的是一种感受载体。在英格兰人米布里吉(Muybridge，1830–1904年)把一匹马的动作分解成走、小跑、快跑的摄影中(1878年)，这种作用是直接的：这些摄影影响了德加(雕塑和色粉画)和劳特累克，也使他们看到了人的目光所及与感受之间的距离。

或者，这种作用是间接地发挥的：不是照片而是重现在杂志上的真实的形象改变了风景画家们的幻象。同样，有关社会的形象，例如现代生活在舞台上的出现，也都影响着德加和图鲁兹–劳特累克。

**亨利·德·图鲁兹－劳特累克**
(Henri de Toulouse-Lautrec)
*《在红磨房的沙龙里》*
(1894年，阿尔比图鲁兹－劳特累克博物馆)。这幅绘画依据现代派画家们喜用的妓院题材，告诉我们，劳特累克也接受了日本艺术和摄影的影响。画面构图以虚实分开的一条斜线为基础，保留了一种非常强烈的平衡；未完全表现的人物说明这幅画只是生活的一段，颜色是强烈的。
*摄影：Lauros Giraudon/T*

视角、特写镜头、近景与远景的关系，均会革新绘画的构图。例如，马奈的《午餐》也称《画室中的午餐》(1868年，慕尼黑)，从其近景的人物(我们可以说他是根据一种半身镜头安排的，与其朦胧的背景相比画得明晰)来看，就来自于摄影的意识。同样，还有空间的简单化和不完整化的倾向，也是如此。作为补偿，一些摄影家如居斯塔夫·勒·格莱(1820－1882年)也完成了一些风景画，这些画使人想到了巴比松派的绘画，例如《下布雷奥河的矮树丛》(约1855年，巴黎吉拉尔－列维收藏)。

勒·格莱的一幅作品《大涛》(巴黎吉拉尔－列维收藏)，似乎影响了库尔贝，他重新取用了这幅作品的稳定和模糊念头，而一反其短暂的感觉。更有夏尔·马维尔(于1879年去世)，除了他有关巴黎的拆除旧房和新建筑的资料性摄影之外，他的作品预示了未来印象派画家们的探索。在其《栗树下歇息的人》(1853年，安德烈－雅姆收藏)中，他致力于表现光线的活动和变化的效果，通过一块块明暗来表现他的主体，而不是让暗处完全黑暗。

然而，第二帝国时期最杰出的摄影家纳达尔(Nadar)(这



# 居斯塔夫·库尔贝



《洗澡女人》（1853年，蒙彼利埃法布尔博物馆）。这幅作品，虽然在沙龙展出时曾经引起非议，但它仍不脱女子出浴、裸体仙女、圣女苏珊之题材。库尔贝借助于这对经常在他的作品中出现的妇女，采用对位法方式，利用裸体和古代装饰来表现现实主义。
*摄影 © Faillet–Arte-phot/T.*

**1819年**：居斯塔夫生于弗朗士-孔代大区的奥尔南的一个农民家庭。他是五个孩子中的长子，其余四个为妹妹，他经常让妹妹们做他的模特儿。

**1839年**：来到巴黎。他临摹了卢浮宫的大量绘画作品。

**1848年**：开始加入在安德莱尔餐馆（Bra－sserie Andler）经常聚会的一些画家团体，这家餐馆被尚弗勒里（Champfleury）说成是"现实派的殿堂"。

**1853年**：蒙彼利埃的资助人阿尔弗雷德·布吕亚（Alfred Bruyas）购买了他的《洗澡女人》，从此，他们之间建立的友谊一直到他生命结束。

**1855年**："现实主义画展"失败，库尔贝重新回到奥尔南，后来他也一再回到这里。

**1860年**：艺术批评家卡斯塔尼亚里（Castagnary）参观了他的画室，此人后来在库尔贝去世后为他在美术沙龙举办了一次规模宏大的画展（1882年）。库尔贝的作品越来越多地在法国和外国展出。其名声越来越大。

**1870年**：在战争期间，库尔贝致力于保护艺术作品，他曾被任命为艺术委员会的主席，后来又成为艺术家联合会的主席。在巴黎公社期间，他作为美术方面的代表，可能建议过破坏旺多姆大立柱，但他后来做了辟谣，他被关押在了圣—佩拉吉监狱。

**1877年**：库尔贝逃到瑞士，因患水肿而去世于维威（Vevey）附近的图尔—德—佩兹。

是加斯帕·菲利克斯·图尔纳松[Gaspard Félix Tournachon，1820—1910年]的笔名)，提出了“感受光线”的主张，但他同时说他也“难以做到”。因此，在他的创作室里举办了第一次印象派画展，那绝不是一种偶然。其余的均为夏尔·奈格尔(Charles Nègre，1820—1880年)所为。他为了表现出对自然的印象，采用了可为空间划定界限的一种光线，同时把他拍照的人物重新置于框架之内。在他们之前，于连·瓦鲁·德·维尔纳夫(Julian Vallou Villeneuve，1795—1866年)，早已突出真实的裸体，甚至使裸体脱离了美术学会要求的戏剧内容。在艺术家们看来，他成了裸体摄影的行家，而库尔贝曾使用了他的摄影作品于1853年创作出了《洗澡女人》。因此，1850年以后在摄影领域建立了一些可视艺术的规约，艺术家们在19世纪60年代和70年代也遵从了这些规约。



**于连·瓦鲁·德·维尔纳夫**
(Julien Vallou de Villeneuve)
*《裸体习作》*
摄影作品（纸上的负片），摄于1850年以后（巴黎国立图书馆）。这幅照片可能已经被库尔贝用来创作《画室》中的裸体人物了。1853年交存于国立图书馆的其它照片，似乎也启发了画家创作了《洗澡女人》。
*摄影：© Biblithèque nationale/Arch. larbor/T*

并非只有摄影动摇了画家们的视觉：日本艺术以自己的风格和提供的一种支点，鼓舞了艺术家们脱离传统的重负。

日本木版画的艺术，与中国——日本的古典艺术相比，是一种民间艺术，这种艺术极大地影响了两代画家。印象派画家们从其中得到了鼓舞，从而放弃了传统形式。而19世纪末，在这种影响达到了顶峰的时候，艺术家们又从那里获得了综合技法的教益。这些木版画极大地动摇了对于题材、色彩和线条以及构图的观念。日本的风格使他们决心再现日常生活、再现职业劳动、再现农民耕作等主题。而这些首先要解决的是对日光景物的表达方式，即无阴影的一日(印象派)和阳光变化的一日。如泰奥多尔·卢梭(Théodore Rousseau，1812—1867年)、詹姆斯·惠斯勒(James Whistler，1834—1903年)，莫奈以他创作的麦堆、杨树、大教堂的系列作品，回应了有关富士山的系列绘画；德加以其带有洗浴场面的作品回应了北斋胜鹿(Hokusai)的系列绘画。

赋予色彩和线条以新的价值，动摇了艺术家们的传统观念。木版画的色彩明亮、纯粹(颜色的各种价值和中间色调在木版画中荡然无存)，这种着色技法均匀，无突起，也无明暗对比，颜色与颜色交接处有一条无意成为界限、但却构成灵活、明确而又富有活力的轮廓，不乏曲线和反曲线。印象派

和综合派的艺术家们，后来被这种明亮的着色法所打动，也像日本人那样使用起这种通常是互补的均匀着色对比法来了（德加、劳特累克、高更）。

但是日本画的影响，在构图上——画布或纸上安排人物的方式，却有着更为重要的作用。如果说日本画的题材和着色满足于当时艺术家们所进行的探讨的话，那么日本人的构图法则提供了一种全新的表现方式。莫奈、德加、凡·高、高更以及独立派画家们，由于他们依靠这种审美，因此为从透视、对称和平衡秩序中解放空间做出了贡献。

按照日本的风格，构图变成为不对称的、非中心的、建立在一条对角线和一些斜线基础上；人物的自由组织，可以用特写来表现，也可以从背后来表现；他们可不用全身露出画面，这就暗示场面超出了画框，画面只是一个部分，而非一个整体。画面的排列不再是为了把目光引导到在作品内部开辟的空间，而是叠加的、分层次的。在综合派画家和独立派画家看来，这是为了否定深度和第三维度。视点经常是居高临下的，也就是说画面是俯视，而不再是以眼睛的高度来看。如果说画面的立体感和容量是被暗示的，那么，它们是被线条暗示的，而不是由于隆起和明暗对比。

日本艺术的影响不可与18世纪的中国古玩相提并论，中



**北斋胜鹿**
*《海涛》*
（巴黎吉梅亚洲艺术博物馆）。17世纪的日本画家和版画家，如广重（Hiroshige）和北斋胜鹿，对印象派和后印象派的画家们起了决定性的作用。高更于1890年在舒费内凯尔（Schuffenecker）家居住的时候，他在墙上挂满了歌磨（Utamaro）和北斋胜鹿的木版画。他从《海涛》的简化模式中获得了启发，并用在了他的暗礁和大海的绘画中。凡·高的《黄菖蒲》应该是在很大方面借鉴了北斋胜鹿的作品。至于莫奈，他是木版画方面的收藏家，他收藏的木版画至今保存在他在吉维尔尼（Giverny）的家里。
*摄影：©RMN/Reve—rsement Kodansha*




**皮埃尔·博纳尔**
(Pierre Bonard，1867—1947年)
*《小洗衣妇》*
(1896年，巴黎国立图书馆木版画室)，对日本艺术感兴趣的第二代画家，研究更早的一些木版画，如北斋胜鹿和歌磨的无凸凹感也无透视法的作品，从中获得一种综合的教益。
*摄影：© Biblithèque nationale—larbor/T*

国的古玩给当时的欧洲艺术带来了一种异国情调的香气。虽然日本的古玩充斥着市场而特别为普通百姓所喜爱，但画家们始终对日本的木版画情有独钟。刻在木板上的版画，又称"木刻"(xilogrphie)，即是指北斋胜鹿(1760—1849年)的木版画、广重(1797—1858年)的木版画，还有歌磨(1754—1806年)的木版画以及浮世绘派的大师们的木版画(这一流派的名称是赋予那些表现"生活瞬间"的，即大板和江户的商人们所经营的画有漂亮女人、演员和自然风景、室内装饰的彩色木版画)。虽然日本的木版画从1854年就进入了西方，但是直到19世纪60年代日本艺术才开始引起人们的兴趣，这种兴趣一直延续到世纪末。这种潮流经历了两个阶段。

从1854至1878年，对日本的好感逐渐普及开来。尽管从1854年至1862年日本作品很少，但人们知道，波德莱尔在1861年时就曾拥有了几幅木版画。我们可以把这种流行艺术确定为是从1862年开始的，它先是限于经常在巴黎里沃里街(Rivoli)二百二十号，名叫"三陵中华门"的德佐阿(Desoye)商店聚会的为数很少的一些现代派画家。1867年的万国博览会为远东提供了很大的展出面积，这标志着日本——法国、随后是法国——日本之间的旅行开始，而1869年苏伊士运河的开通更方便了这种旅行。1878年的万国博览会，为日本艺术得到某种认可提供了一次新的机会。正是从这时起，日本木版画虽然少见，但开始为人们所认识。

从1878到1895年，人们对1876年正式命名的"日本流派"的艺术活动的认识达到了顶峰。这个称呼既表明了对于这种艺术的爱好，又表明了它已经进入了艺术家们的创作实践之中。各种日本风格的画展一再增多：1887年，凡·高在巴黎克里西大街(Clichy)"铃鼓咖啡馆"(Le Tambourin)举办了画展；1890年，由商人萨米埃尔·宾(Samuel Bing，1838—1905年)资助在美术学院举办了经过筛选和分类的一批作品的画展，这次画展对后来的独立派画家产生了巨大的影响。此外，萨米埃尔·宾从1888年到1891年还出版了一份名叫《艺术家的日本》的杂志。但是1900年的万国博览会上，人们发现在日本馆内已看不到有更好的日本作品的出现，而木版画则只有一种小小的货币那样大小。神秘之魅力消失了：这种认识

使得人们在四十多年中对日本艺术的热爱到此停止了。

今天，所有的艺术史家们都承认那些画家们的绘画技巧和构图的现代性，他们表达了新的审美潮流，但在所表现的题材方面却又是表达不同的观点。一方面，那些研究20世纪艺术的艺术史家们继乔治·巴塔耶之后，在现代派画家身上发现了“漠视题材”的特点，因而从他们身上看到了抽象派先驱者的痕迹；另一方面，艺术史家们认为，在19世纪第二帝国和第三共和时期的画家们首先形成了对所表现的题材的一




**詹姆斯·麦克·尼尔·惠斯勒**
(James Mac Neill Whistler，1834—1903年)
*《穿白衣裙的少女：白色交响乐之二》*
(1864年，伦敦塔特陈列室)。惠斯勒钟爱日本物件，他经常将其放进自己的画中。他和卢梭、马奈、莫奈、德加一起属于第一批对日本版画感兴趣的画家。然而，当时知名的日本版画都曾经受到过西方的影响，它们采用了视角技法，但没有表现立体感。
*摄影：E.Tweedy*
© Larbor/T

**玛丽·卡萨特**
(Mary Cassatt,
1845–1926)
*《洗澡》*
(1892年,芝加哥艺术博物馆)。这位美国女画家,是德加的朋友,她也接受了日本的影响:室内的日常生活画面,而且恰恰是洗澡的画面,借助于长裙的褶皱所突出的倾斜的画面构图,底部加工细腻。
*摄影:J.Martin*
© *Larbor/T*



种新观念。画家们在现实中选择从前被认为不如历史题材高贵的题材,并在不对其进行理想化处理的情况下创作出它们,这样,他们就已经开始怀疑了题材的等级性,并建立起了视觉优先的观点。任何题材都可以成为值得表现的题材,因此,题材并未被破坏,而是以其选择和其形像保留着某种含义。



《红磨房女艺术家：女丑角夏于高》
（约1895年，巴黎奥赛博物馆）。在19世纪90年代，画家曾经对非尔南多马戏团里佩带鳞片装饰和面带忧郁之美的伶人们感兴趣，他对其中的马术女角、杂技演员和丑角都做过研究。他曾多次画过女丑角夏于高的闪光的外型。
摄影：©H.Lewandowski/BMN

**1864年**：亨利·德·图鲁兹－劳特累克生于阿尔比（Albi）一个旧贵族家庭，并在这个城市度过了童年。

**1878－1879年**：他的两条腿先后折断，后来变形而无力。

**1882年**：他经常出入博纳尔的画室，随后又经常出入科尔蒙（Fernand－Anne Piestre Cormon，1845－1924年）的画室。

**1885－1886年**：他定居在巴黎蒙马特尔（Montmartre），常创作一些酒馆的常客、加莱特磨房、布吕昂的芦笛、红磨房等题材，后者于1889年开放年。他在那里画过舞女古吕（la Goulue）、伊维特·吉贝尔（Yvette Guilbert）、雅娜·阿沃里尔（Jane Avril），还有后来成为爱德华七世的加罗勒斯（Galles）王子。

**1901年**：因饮酒过度而死于巴黎。他的意识属于独立艺术，他从印象派那里学习了使用纯色调，从象征派那里学习了分隔技巧和均匀着色，从日本艺术那里学习了追求简化和构图大胆。

# 埃德加·德加



《咖啡馆演奏》（单版和色粉画，约1876—1877年，华盛顿科科伦艺术画廊）。
摄影：© Arch. Larbor.

**1834年**：埃德加·德加生于巴黎，父亲是一位银行家，母亲出生于新奥尔良。
**1853年**：进入拉莫特艺术学校，师从安格尔，后进入美术学院，并去意大利旅行（1856—1858年），在那里他认识"点彩派"（les macchiaioli）。
**1860年**：他创作肖像和历史画，但在结识了马奈和后来的印象派画家（1858—1866年）之后，他开始创作现代生活的一些场面，并使色彩明亮。他喜欢摄影和日本木版画，受其影响而构图大胆。他对舞蹈和歌剧的兴趣占去了19世纪70年代的大部分时间。
**1874年**：他开始创作系列画年：制帽女工、洗衣女工、歌剧院的女舞蹈演员、正在洗澡的女人、赛马场面。他经常与印象派画家交往，并与他们一起举办画展，但是他拒绝印象派的审美观和成为室外的奴隶，他依据对于光线的研究，更看重瞬间动作和对这种动作的表现。
**1880年**：他开始创作粉笔画。他的视力极坏，防碍了他进行油画创作，于是，他开始研究博纳尔。
**1917年**：德加于巴黎去世。



《浴盆中的女人》（画在纸板上的彩色铅笔画，1892年，巴黎奥赛博物馆）。有关颜色或素描在绘画上哪位起着主导作用的争论，是从17世纪以来在法国艺术领域里的主题。德加是当时最著名的素描画家，他也懂得彩色铅笔或色彩在他的素描中占有重要的位置，就像他后来为独立派画家尤其是为博纳尔开辟了道路那样。
摄影：H. Josse
© Larbor/T

# 风景：一种题材的顶峰

**乔治·米歇尔**
(Georges Michel，1763—1843年)
*《蒙马特尔的郊外》*
(巴黎卢浮宫博物馆)。这幅作品，作为浪漫派"风景画之父"的代表作，证实了北欧绘画的影响。它毫无秀丽之美，而是在一种人为的狭窄的色调区间内突出强烈的光线对比。
*摄影：H. Josse*
*© Larbor/T*

19世纪下半叶，欧洲绘画中最为革新的探索，正是通过从前被看做是一种低等题材的风景画来进行的，这种探索为后来的现代艺术做了铺垫。

在风景画于第二帝国时期和第三共和时期达到其历史顶峰之前，早在19世纪初，它就已经有了非常突出的发展。这种发展来自于18世纪末，先是在卢梭、接着是在贝纳丹·德·圣-皮埃尔、塞南古尔和夏多布里昂等人的推动下，唤醒了人们对自然的感觉。这些人都提倡"自然"要回归自然，返回原始状态，而不曾被理想化过。1816年，美术学院里举办了一个风景画班，并由于后来在1863年获得了"罗马风景画大奖"而得到了认可。

在这个世纪的中期，风景画成了全民族的题材。由于风景画比历史画表现起来更为自由，所以，所有的艺术家都对其进行了尝试。不管怎样，风景画家们都坚定地实践着已获得过高度评价的这一题材，参加美术沙龙展出的人数越来越多。但是，为了获准参展，还必须提供历史的、田园的或至少是理想化的风景。那些表现重返"真实"自然的画家们的作品是不准参展的。泰奥多尔·卢梭，尽管他是巴比松画派最重要的画家，但他从1836年到1848年间多次被拒展，并因此而获得了"伟大的被拒者"之绰号。1848年大革命之后，他被





**让－巴蒂斯特·柯罗**
（Jean-Baptiste Corot）
*《圣－安德烈－昂－莫尔旺》*
（1842年，巴黎卢浮宫博物馆），荣京（Jongkind）把他看成是“风景画的大师”，布丹（Boudin）承认他是“天空之王”。他经常往来于欧洲各国之间，从布列塔尼到荷兰，从普罗旺斯到瑞士的莫尔旺，或到意大利，他是大自然的歌手。他通过细微地变化色调而创立了一种蕴涵着雅致之美的明亮宁静的气氛。毕沙罗（Pissarro）和贝尔特·莫里索（Berthe Morisot）都是他的竞争者。
*摄影：© H.Lewandowski/RMN*

任命为美术沙龙的评委，这种任命仅仅证实某些人已经意识到了他的艺术实践的重要性。因为后来，印象派画家们未能获得官方的承认，即便他们有时被美术沙龙所接受。世纪末的凯博特事件就表明了美术学会和管理部门所持有的、对于动摇传统绘画观念的作品的对立态度。

印象派风景画，尽管它在绘画史和风景画史中占有重要的位置，并且它在法国的渊源可以追溯到17世纪，但它掩盖不了象征主义风景画的风采，因为象征主义风景画给人带来了对于自然的另一种感受和另一种造型方法。

## 法国传统

19世纪的法国风景画，延续了在讲述一段圣经故事或神话故事的“英雄风景画”与表现一种理想场面的“田园”风景画或“牧歌”风景画之间的传统区分。这种区分掩盖住了另一种现象：以通过明暗变化来突出结构和构图、受意大利风格影响的风景画，与光线分散、包容和渗入形式的“抒情”风景画之间的差别。

如果说田园风景更看重英雄风景，以至于到1850年还占据主导地位的话，那么在“意大利风格画派”与“北方画派”之间的区分，就可以保持到了塞尚的出现。乔治·米歇尔是北方画派的一个典范，他对于光线的变化和气氛极富灵感。后来，让－巴蒂斯特·柯罗（Jean-Batiste Corot，1796—1875年）至少到1865年一直是一位意大利画派的典范，而在这一年之

后，他则赋予了风景画以历史性和理想化。此外，从1830年开始，来自17世纪荷兰画家的影响占据优势地位，特别是雅各布·凡·罗伊斯达尔(Jacob Van Ruisdael)、曼戴尔·霍贝玛(Meindert Hobbema)、保罗·波特尔(Paulus Potter)、让·凡·戈因(Jan Van Goyen)。这种影响在巴比松派画家们身上表现得更为直接。从总的情况来讲，它是通过英格兰画家传入的，英格兰画家先是影响了德拉克洛瓦(Eugène Delacroix，1798—1863年)，使他对色彩及“转移线条动作”的重视；对反光、色调、局部颜色和色光的关注及“绒状”的技巧(也就是影线笔触或点彩的技巧)而成为先驱者。

## 英国画派

19世纪初形成的英国风景画画派对于印象派的出现起到了决定性的作用，特别是他们中的三位大画家：约瑟夫·透纳(Joseph Turner，1775—1851年)、约翰·康斯太勃尔(john Constable，1776—1837年)和里查德·博宁顿(Richard Bonington，1802—1828年)。这种影响首先是通过博宁顿的朋友和康斯太勃尔的崇拜者德拉克洛瓦来间接地进行的，康斯太勃尔曾在1824年的美术沙龙中展出了他的《干草车》(1821

**约翰·康斯太勃尔**
(John Constable)
*《斯图尔河，弗拉弗尔磨房》*
(1817年，伦敦塔特陈列室)。
*摄影：E. Tweedy*
© La-rbor/T





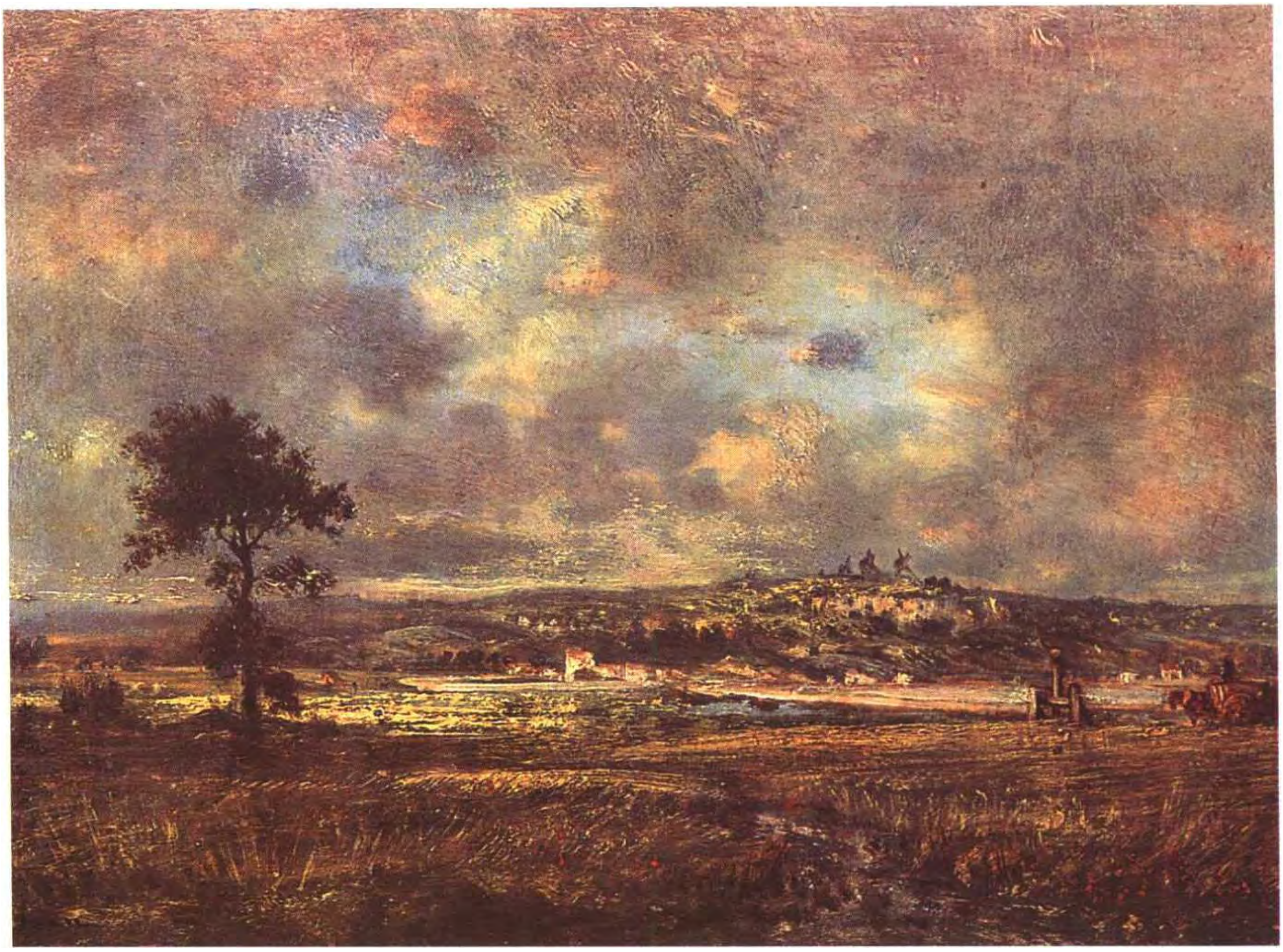
**约瑟夫·透纳**
(Joseph Turner)
*《雨、蒸汽、速度，大西部》*
(1844年，伦敦国立画廊)。大西部连接泰吾士河谷与德凡郡。19世纪40年代初，这条铁路的时速可以达到一百五十公里左右，是当时世界上最高的速度。透纳喜欢火车和速度。但在当时的英国，有一股思想潮流认为，在工业化中看到了世界末日，主张返回自然和返回中世纪。这幅作品是透纳多幅杰作之一，在后来莫奈和毕沙罗到英国的时候，对他们产生了极大的影响。
*摄影：E. Tweedy*
© La--rbor/T

年，伦敦，这幅画被青年一代画家当做典范)。德拉克洛瓦还在与透纳第一次见面之后很快成了透纳的拥护者。由于战争，在莫奈、西斯莱(Sisley)和毕沙罗流亡英国的时候，这种影响就变成直接的了。

总的说来，英国画派把风景画从理想化和对于自然的人为安排中解放出来，也将其从赋予的复合风景画或历史风景画为特征，神话或历史的渗透之中解放出来。泰奥菲尔·戈蒂埃在1885年说过，“古代与此无任何关系”。英国画派同时还带来了一种建立于感觉之上的自然态度，这是可以回答对于光线和色彩要求的经验基础。

法国艺术家赞赏康斯太勃尔自发的自然主义，赞赏他真诚的情感，赞赏他以极大的热情记录和表达对大自然的变化所产生的感觉。他们为他能在画室内完成、但主要部分却是在室外进行的小幅绘画、所表现出的清新气氛和技法的自由度所激励：笔触使人看出画家的动作——细细的白色涂抹的痕迹、刀子的痕迹。他们喜欢草图，面对未完成的油画，为组成一块草地而受到的“各种不同的绿色”如醉如痴。

博宁顿还被视为风俗画画家，尽管他的风景画更难于评



**泰奥多尔·卢梭**
(Théodore Tousseau)
*《蒙马特尔平原景致，暴风雨之后》*
(约1850年，巴黎，卢浮宫博物馆)。这位被唤做"法国的罗伊斯达尔"的画家这样说过"我们的艺术只有借助于真诚才能达到感人的程度。"如果说感人是浪漫派的遗迹，那么，在自然面前表现出的真诚则是一种新的态度。
*摄影：H. Josse*
© *Larbor/T*

价。他的风景画以其广阔与明亮的天空、湿润与多风的环境，带来的是对空间和光线的一种感觉；除此之外，还要加上色彩使用自由大度的特点。他的《凡尔赛宫水池风景》(1826年，卢浮宫博物馆)就具有这种艺术特征。

透纳是最接近印象派的画家，他把洛兰与莫奈连接了起来。对于前者，透纳承认自己受益于他；对于后者，他是以铁路与桥的图案、以表现光线的方式、以天地和水浑然一体的效果、以对于速度的感觉、以通过分解形式和使色彩呈现红色而赋予画面一种仙境气氛，明晰而准确地影响了他。

英国的水彩画，以其极致的自由和轻盈的画技，极大地影响了同代的画家们和后来的印象派画家们，而其视点的新颖使其在当时被看做是最现代的作品。

## 巴比松画派

1836年，泰奥多尔·卢梭在巴比松的枫丹白露森林中住了下来，这里离马洛特村(Marlotte)和夏耶–昂–布里耶尔

(Chailly–en–Brière)村不远。而从1830年开始，就有一些艺术家隐居在这些村子里。泰奥多尔·卢梭是这一群艺术家中最重要的人物，他关心真实而寻求与自然的直接接触。

这些艺术家属于19世纪头十年出生的那一代人：纳西斯·迪亚兹·德·拉·坡纳(Narcisse Diaz de la Pena，1807—1876年)、康斯坦·特罗容(Constant Troyon，1810—1865年)、于勒·迪普雷(Jules Dupré，1811—1889年)、夏尔·雅克(Charles Jacques，1813—1878年)，还要加上夏尔·弗朗索瓦(Charles François，1817—1878年)，1849年在巴比松住下来的让–弗朗索瓦·米勒(Jean–François Millet，1814—1875年)与有时来此作画的库尔贝。这些艺术家们在荷兰风景画，特别是在英国风景画的影响下，逐渐摈除了传统风景画的原则，放弃了风景画作为一种心灵状态位移的浪漫概念。虽然他们都美化自然，但却从来不使自然理想化。他们每一个人都有自己偏爱的题材：卢梭偏爱树木和叶貌；迪普雷偏爱天空；迪亚兹偏爱灌木丛(他以一种多变化的技巧来表现光线的闪动)；特罗容偏爱母牛和公牛；雅克偏爱绵羊和母鸡。但是，他们都淡化题材，他们对自然的观察细微诚恳，对光线的变化效果探究认真。

这些画家曾经在巴比松、也曾经在被称为“诺曼底的巴比

**让–弗朗索瓦·米勒**
(Jean–François Millet)
*《拾麦穗的农妇》*
(1857年，巴黎奥赛博物馆)。米勒给这些拾麦穗的农妇们的动作所固有的特征外，也在其它作品中尽力给具有象征意味的农民的动作以一种表现性。
*摄影：H. Josse*
© *Larbor/T*





**欧仁·布丹**
(Eugène Boudin)
*《特鲁维尔海滩上的白衣女人》*
(1896年，勒·阿弗尔美术博物馆)。布丹在这幅晚年的作品中，忠实于他的题材：上层社会的女士们光顾的海滩，环境和千变万化的天空。
*摄影：Photorama*
© larbor/T

松"的鸿弗勒尔(Honfleur)镇与他们的那些小兄弟——印象派画家们一起工作过。

## 鸿弗勒尔画派

当大部分法国人开始去海滩并进行海水浴的时候，在欧仁·布丹(Eugène Boudin，1824–1898年)的推动下，鸿弗勒尔画派(1854年)创立了，该画派亦称圣-西梅鸿画派(Ecole de Saint-Siméon)，这是艺术家们经常光顾的图坦大妈的小旅馆的名字。他们中的一些人曾经在巴比松住过，如迪亚兹、特罗容、柯罗、杜比尼(Charles François Daubigny，



**巴尔托·琼坎德**
(Barthold Jongkind)
*《奈维尔近郊的圣-帕里兹-勒-夏泰尔村》*
(1869年，巴黎小宫博物馆)。这位荷兰人(莫奈承认从他那里获得了对他的"目光的决定性教育")擅长水彩画，手法比这幅油画甚至比布丹的水彩画都大胆奔放。批评家卡斯塔尼亚里这样说过："在他的画中，一切都在印象中变动。"
*摄影：H. Josse*
© Larbor/T



**埃米尔·卢邦**
(Émile Loubon)
*《正在走动着的牛群》*
(约1851年，埃克斯—昂—普罗旺斯，格拉奈博物馆)。卢邦是普罗旺斯画派的创始人。他不仅是杰出的肖像画画家，还是注意环境变化的风景画画家和动物画画家。他在风景画中，通过色彩的对比，表现了蓝色的大海和天空与灰色和赭石色的大地的对立。这些风景画与塞尚年轻时的一些绘画有一定相似之处。
*摄影：© H.Ely/T*

1817—1878年)以及布丹于1859年结识的库尔贝。

1858年，年轻的莫奈前来师从柯罗。柯罗后来被称为“天空之王”，他在海边所进行的色粉画创作中致力于表现环境的变化，哪怕是最微小的。布丹说过：“直接在现场画出的东西，总是具有一种力量、威力；具有一种笔触的生命力。而这些，在画室里是找不到的。”

从1863年起，荷兰人巴尔托·琼坎(BartholdJongkind，1819—1891年)每一年都来鸿弗勒尔一次，马奈把他说成是“现代风景画之父”。1865年，他与布丹建立了友谊，他教给布丹如何画出他在水彩画的草图中表现出的那种自发性和清新气息。1887年，布丹承认他从琼坎德那里获益非浅：“人们越是观看他的水彩画，就越是自问这是怎么画的！没有任何特殊的东西，但是，天空的流动感和疏密有序的笔触以难以想像的准确性跃然纸上。”这些艺术家对于大自然的变化所进行的探索，以及为了进行他们对于环境和光线现象的研究而在室

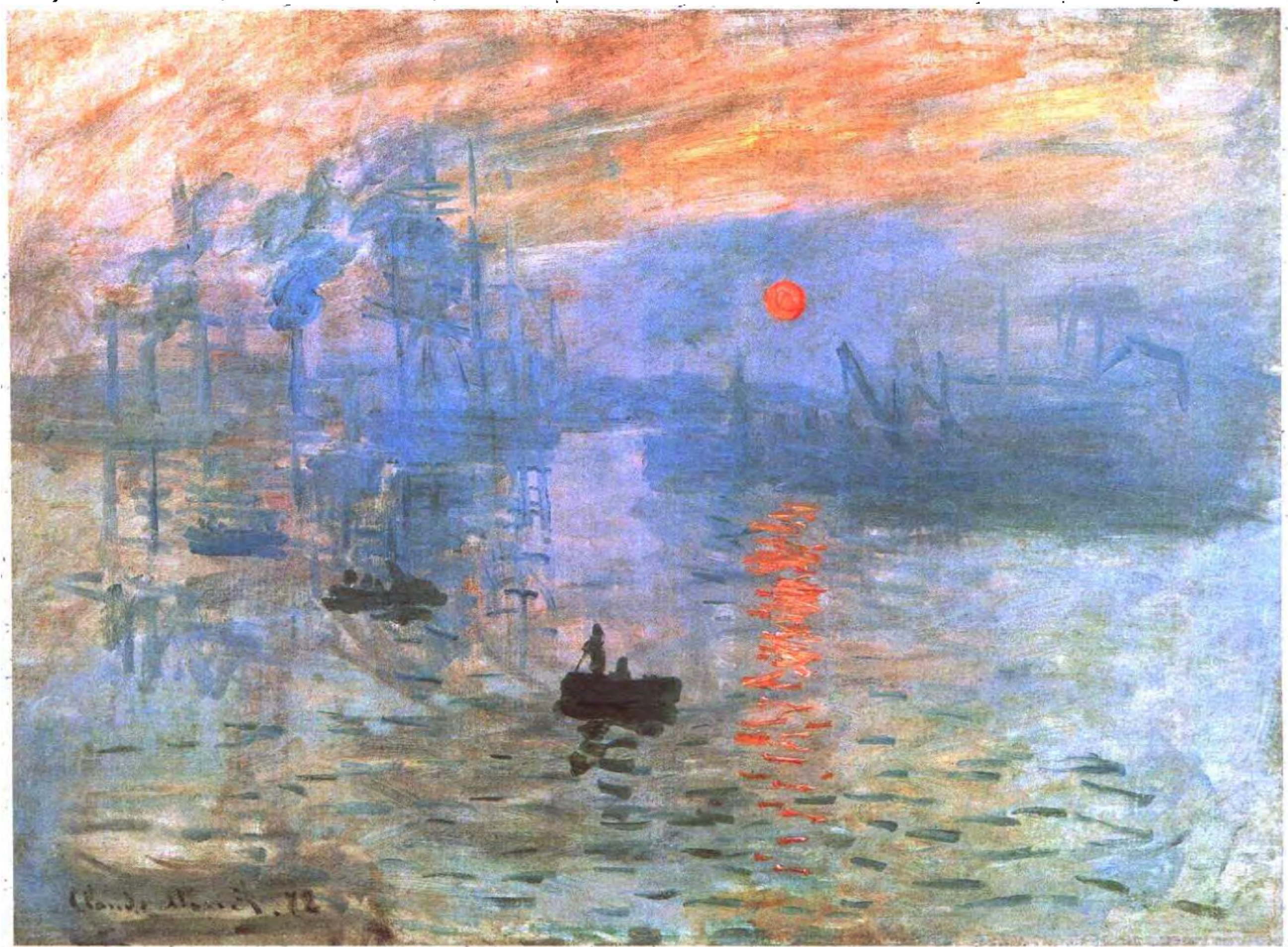
外所从事的实践，使他们被定名为先印象派画家。

## 普罗旺斯画派

与圣—西梅鸿画派同时，接近于现实主义的艺术家们和巴比松画派的艺术家们，还尽力在法国南部的室外借助于反差极大的对比来表现光线的强烈。他们当中，最重要的画家是保罗·吉贡(Paul Guigou，1834—1871年)。《白色大路》(1859年，巴黎奥赛博物馆)展示了他绘画中明亮的色调与突出的阴影反差所形成的特征和他重油彩的技巧，而这后一点则被印象派画家所借用。吉贡被视为普罗旺斯画派的大师埃米尔·卢邦(Emile Loubon，1809—1864年)的弟子。卢邦作为巴比松画派的朋友，尤其是特罗容的朋友，极力主张“注意您的周围，画出您从童年时就看到的东西，画出赋予您感受的风景和事物”。

**克洛德·莫奈**
(Claude Monet)
*《罂粟》*
(1873年，巴黎奥赛博物馆)。莫奈是在“阿让特伊”(Argenteuil)城画的，在那里，他的视觉非常清新。
*摄影：© Focus/T*





**克洛德·莫奈**
(Claude Monet)
*《印象·日出》*
(1872年，巴黎玛摩丹博物馆)。卡斯塔尼亚里在他关于第一次印象派画展的报告文章中写道："他们不表现风景，而是借助于风景来表现感觉。在这一点上，他们是印象派画家。"
*摄影：© RMN*

大约在1862—1863年间，两家私人的艺术学会——瑞士艺术学会和格雷尔(Gleyre)艺术学会，经常被后来成为印象派的一些画家所光顾：毕沙罗、塞尚，吉约曼(Guillaumin)、巴齐耶、莫奈、雷诺阿和西斯莱。很快，又有方坦-拉图尔(Fantin-Latour)、贝尔特·莫里索(Berthe Morisot)、马奈和德加等加入了这一团体。在被拒艺术家画展和《草地上的午餐》之后，这些艺术家便在马奈的周围聚集起来。他们大约在1866年或1868年至1870年间习惯于在盖尔布瓦咖啡馆(Guerbois)聚会，同时伴有作家、批评家和包括摄影师纳达尔这样的艺术家。

特别是在1870年莫奈、西斯莱和毕沙罗从英国回来之后，印象派运动得到了发展。莫奈与西斯莱和雷诺阿落定在阿让特伊城，毕沙罗安身在蓬图瓦兹(Pontoise)。印象派虽然产生于巴黎西侧的塞纳河边，但它却是受到在第一次印象派画展上展出的莫奈的一幅作品《印象·日出》的启发而得到了自己的名称的。似乎是诗人兼画家路易·勒鲁瓦(Louis Leroy)在1874年4月25日的《夏里瓦里》杂志(Charivari)上，有关那次画展的一篇文章中使用了"印象派"这个术语，他尽管对这一运动还有所保留，但更表现出一定的肯定。

但是，远不是所有人都赞成。比如，埃米尔·卡东(Emile Cardon)在《新闻界》上讥笑说："这个画派取消了两种东西：线条——没有线条就不可能再现一种有生命的存在物或一个物件；颜色——它赋予形式以现实的外表。用白色或黑色弄脏四分之三的画布，用黄色薄涂画面，随意地点涂红色和蓝色，您就会产生一种令追随者们欣喜若狂的春天的感觉。"

从1874年到1886年，印象派画家们举办了八次画展。80年代初，爆发了争论，莫奈、雷诺阿、凯博特和西斯莱没有参加最后一次画展。

## 印象派风景画

印象派风景画的主要新颖之处，在于室外作画，在于表现自然的瞬间特征，特别是表现光线特征，在于分色技巧。

多比尼，从1857年就在他的名为“博坦”(le Botin)的小船上作画，或许还有布丹，他们都算是室外作画的直接先驱者；但是，他们从未做过的，是在室外开始和结束一幅画。对于印象派来说，问题已不再是依据铅笔、水彩或是色粉画出草图，甚至也再不是画出油彩草图，然后再在画室完成创作，而是应该非常快地表现(由此产生了未完成方式)自然的瞬间特征，因为这个自然每时每刻都在变化着。依据自然来绘画，即是离开画室，离开或明或暗的室内光线；带出画架，带出为了方便携带而裁小的画布和油彩管(其新的发明近来已把画家从制作油彩之中解放了出来)。这意味着承受强烈的阳光坐定一处即可接近活跃和宜人的风景。

以如此坚定的方式在室外绘画，是一种新的实践活动，它表明了客观对于主观、可见对于感觉的决定作用。因此，问题已经不再是与自然沟通，肯定感觉和视觉就像是经验的基础。因为，画家将表现“依据个人的印象而非借用普遍接受的规则”所感受的东西。

目的在于在画布上表现出自然的瞬间特征：湿润的环境、刺人的空气、闪烁或有彩虹的天空、大海与地平线、太阳与光线、天空与云彩、水上的风、炊烟、雾气、雨水、雪景等等。总之，是一切闪耀的和一切流失的、一切振动的和一切正在度过的。但是，主要的探索仍然是作为变化最快的成分——光线。正是这一点后来促使莫奈学习北斋胜鹿的做法，开始画他的杨树、谷垛等“系列画”，同时探索对象在不同的时刻、季节、气候，在多变的光线的作用下所产生的变化。巴黎地区和诺曼底地区的阳光变化非常之快，因而正是在这两个地区的气候影响下，印象派在1870年前后，特别是在1872年之后，甚至就是在1874年印象派举办第一次画展时(参阅“印象派画展”部分)，才得以形成，并一直延续到1886年。

为了达到他们的目的，印象派画家们最终找到了一种与之相宜的技巧，这种技巧可以使他们快速地表现出感官传达给他们的大自然的变化。

首先，他们由于在露天作画并承受着强烈阳光的刺激，已经促使他们使用明亮而强烈的色调。马奈第一个开始使画



**阿勒弗莱德·西斯莱**
(Alfred Sisley)
*《坡尔–玛利的水灾》*
(1876年，巴黎奥赛博物馆)。西斯莱主要关注于天空和阳光在水上或雪地上的效果，就像在《舍尼勒广场》那样。
*摄影：© Agraci/T*

板上的油彩淡化，也不再像浪漫派画家那样调配颜色。他尽量减少色彩范围，并且娴熟地使用明亮的色调，就像在《奥林匹亚》中那样。他还牺牲了体积、明暗，放弃了黑色。黑色不再被用来表现阴影，因为阴影已经被配上反光，黑色将被灰色和棕色所替代。

接着，为了表现流动感、正变化着的物体，印象派画家们采用了在画布上使笔触间断和色调并列的方式。颜色不再是在调色板上调配，而是按照两种规则使一些颜色在另一些颜色上产生效果：色调的视觉性调配和同时性对比的规则。印象派使用红、黄、蓝三种起步颜色和绿、紫、橘黄，还有白色等几种互补颜色。对于并列笔触画法，起步颜色是比较强烈的；此外，一种紫色将由红色与蓝色的笔法调配出来。同样，蓝、黄两种互补颜色，或者橘黄与绿两种二元互补色，在它们并列的时候，它们会相互衬托。但是，根据任何颜色都以它们的互补色来为其周围的空间着色的原理，黄色就像橘黄色那样进入绿色的构成之中，所以其效果则将由于这两种颜色的并列而减弱。

这些原理，虽然它们是被印象派画家们本能地发现的，并且已经被牛顿和米歇尔–欧仁·谢弗勒伊所科学地确定，但它们并不仅仅是这些艺术家们创作的方法。因为，印象派的技巧，尽管是那样光彩夺目，但不应该忽视作为这些艺术家之偏爱的风景画中的肖像内容。他们的风景画并非毫无意义，那些风景画也表现了工业革命之后生活中出现的变化。



**阿勒弗莱德·西斯莱**
(Alfred Sisley)
*《玛利的舍尼勒广场》*
(1876年，鲁昂美术馆)。
*摄影 Ellebé*
© larbor/T

## 肖像内容

印象派艺术是一种巴黎的艺术，因为城市人对城市的美丽是敏感的，但它同时也是一种乡间艺术。乡间，即巴黎地区的城郊，是巴黎城周围的“现代郊区”。在印象派艺术的表现中，我们可以简略地区分出两种倾向：一种是表现法国现代化的形象，例如克洛德·莫奈(1840—1926年)、阿勒弗莱德·西斯莱(1839—1899年)、奥古斯特·雷诺阿(1841—1919年)；而另一种倾向则表现传统的稳定性形象，例如卡米尔·毕沙罗(1830—1903年)以及他所培养的几位画家，特别是保罗·塞尚(1839—1906年)和保罗·高更(1848—1903年)。

印象派艺术家们常常以令人困惑的简洁来表现可见之处。他们常选择人们经常光顾和被导游描述得最好的景致作为绘画对象。里夏尔·布勒泰尔(Richard Bretell)在《印象派与法国风景画》的画展(1984—1985年)目录中写道：“一位导游的描述与一幅印象派作品之间的偶合有时是非常好的，以至于很难接受画家不知道导游描述的这件事。”但是，这也不意味着像一幅摄影作品那样准确；印象派画家们安排景致，是为了平衡他们的构图。

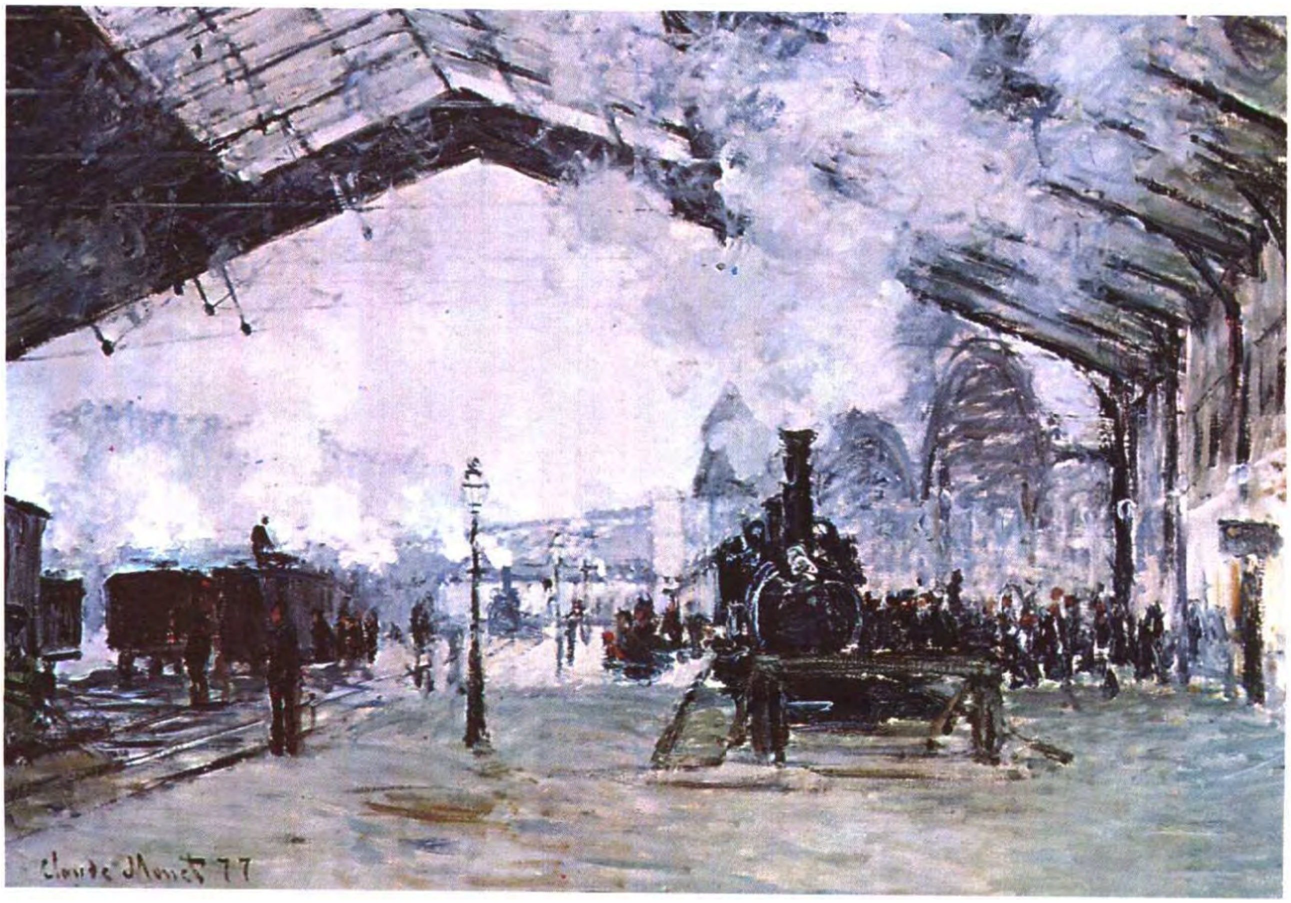
依据现代旅游介绍的这些景致，印象派画家们尤其喜爱

**克洛德·莫奈**
(Claude Monet)
*《圣-拉扎尔火车站，开往诺曼底的火车》*
(1877年，芝加哥艺术学院)。莫奈并不是惟一画过圣-拉扎尔火车站的画家，但是，凯博特和马奈喜欢从欧洲桥上来观察它。在第三次印象派画展上展出的七幅圣-拉扎尔火车站的绘画作品，曾经引起左拉的著名评论："我们在画中听到了火车扑面而来的隆隆声响，看到了在宽大的蓬顶下滚动翻腾的浓浓蒸汽。在具有美好的广阔空间的现代范畴之内，这就是今天绘画精髓之所在。"
*摄影*：J. Martin
© Lar-bor/T

表现进入这些景致的方式，这些方式从19世纪中期以来大大地增加了：道路和桥梁、大江或小河、火车与船舶。总之，交通的方式与工具，它体现了对时间的一种感受。在工业化的快速发展蔑视精神状态的时代，印象派的风景画还是对于时间意识的证实。

与之对立的是，毕沙罗所作的传统的法国形象，是一种固定形象：田野、果园、村路、收割、农民和他们的牛车或他们的牲畜及小小的房屋等。这是作为农业国的法国形象(在1846年，百分之七十五的人口是农业人口，到了1911年，农村人口降到了百分之五十六)，这种形象使它远离现代化，毕沙罗甚至对简化了农田劳动的技术发明也不做表现。在他看来，农村除了作为城市生活环境或精神的解脱地之外，它还被看做是农业地区面对法国工业化快速变化的一种固态，并且在这种固态之中，农村被看做是对于本源的回归(这种本源的上升势头最后被高更完成了)。

如果说农村是时间的场所，那么城市就是空间的场所。就像17世纪荷兰的绘画那样，城市风景画是在农村期间完成的。印象派画家并不表现巴黎到处都是工地的现代化过程，而是表现使巴黎成为现代首都的那些特征。在90年代之前，





**奥古斯特·雷诺阿**(Auguste Tenoir),*《加莱特磨房的舞会》*(1876年，巴黎奥赛博物馆)。根据雷诺阿的朋友和他的传记作者乔治·里维埃(Georges Rivière)的介绍，这幅作品"完全是在现场画出的"。它在第三次印象派画展中展出，并在展出之后由凯博特买走。"加莱特磨房"是一处星期天娱乐之地，雷诺阿为我们传达了里面的快乐景象。

*摄影：© H. Lewandowski/RMN*

**1874年：**第一次画展。被学会沙龙拒绝的艺术家们组成了艺术家股份有限公司，并在位于巴黎卡皮西纳(Capucines)大街三十五号的纳达尔(Nadar)从前的画室里展出他们的作品。在参展的三十位画家中，有布丹、布拉克蒙(Bracquemond)、塞尚、德加、吉尤曼、莫奈、贝尔特·莫里索、德·尼蒂(de Nittis)、毕沙罗、雷诺阿、西斯莱、柯罗、芳坦-拉图尔、琼坎德、马奈。

**1876年：**第二次画展。在勒·坡勒蒂耶街(Le Peletier)十一号的杜朗-吕埃勒(Durand-Ruel)画廊展出。在参展的十八位画家中有凯博特、德加、贝尔特-莫里索、毕沙罗、雷诺阿、西斯莱，而塞尚拒绝参加这一次画展。

**1877年：**第三次画展。在勒·坡勒蒂耶街六号。在参展的十八位画家中有凯博特、塞尚、德加、吉尤曼、莫奈、贝尔特-莫里索、毕沙罗、雷诺阿、西斯莱。

**1879年：**第四次画展。在歌剧院大街二十八号。从此之后，参展画家们自称为"独立派画家"。在参展的十五位画家中有布拉克蒙、凯博特、玛丽·卡萨特、德加、莫奈、毕沙罗。而雷诺阿参加的学会沙龙展也获得了成功。

**1880年：**第五次画展。在金字塔街(Pyramides)十号。参展的十八位艺术家中有布拉克蒙、凯博特、玛丽·卡萨特、德加、高更、吉尤曼、贝尔特-莫里索、毕沙罗。没有参展的有塞尚、莫奈、雷诺阿、西斯莱，他们都参加了学会沙龙的画展。

**1881年：**第六次画展。展出地点与第一次画展地点相同，但是在院子最深处一栋附设的建筑物里。这次画展是由德加和毕沙罗组织的，他们在莫奈与其分道扬镳之后成了领头人。在十三位参展画家中有玛丽·卡萨特、德加、高更、吉尤曼、贝尔特-莫里索、毕沙罗。在未参展的艺术家中有塞尚、莫奈、雷诺阿和西斯莱。

儒尔·克拉尔西(Jules Claretie)在*《巴黎生活》*(La Vie de Paris)一书中写道："这些革新派画家们的新颖之处，在于他们作品的画框是白色

**贝尔特-莫里索**
(Berthe Morisot)
*《扑蝶》*
(1874年，巴黎奥赛博物馆)。花园中出现的是蓬蒂翁(Pontillon)夫人、画家的妹妹以及她的孩子们。这个花园是在安维尔(Anvers)附近的莫尔古尔(Maurecourt)镇。贝尔特-莫里索首先是一位城市画家，她只是1873年第一次在莫尔古尔镇居住时才开始绘制乡下风景画。她于1874年与马奈的兄弟结婚，并参加印象派的各次画展。
*摄影：H. Josse*
*© Larbor/T*

的，因为那些金色的画框已经留给了古旧画派的画家们……”

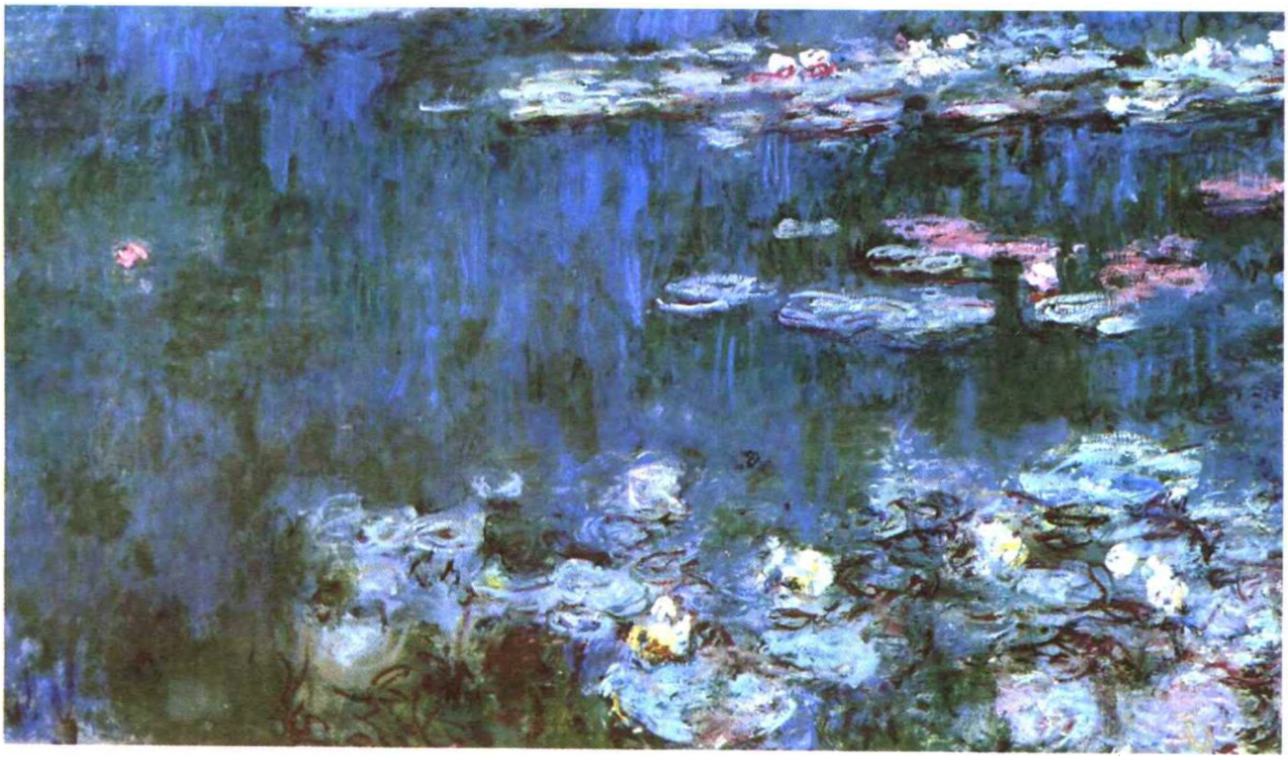
**1882年：**第七次画展。在由杜朗-吕埃勒租下来的圣-托诺雷(Saint-Honoré)二百五十一号的一个地方。有九位艺术家参加了展出：凯博特、高更、吉尤曼、莫奈、贝尔特-莫里索、毕沙罗、雷诺阿、西斯莱和维尼翁(Vignon)。

**1886年：**第八次画展，也是最后一次画展。在拉菲特街(Laffitte)一号。在这次画展中，印象派、新印象派和象征派同时出现。在参展的十七位艺术家中有玛丽·布拉克蒙、玛丽·卡萨特、德加、高更、吉尤曼、贝尔特-莫里索、毕沙罗和他的儿子、鲁东(Ledon)、修拉(Seurat)与西涅克(Signac)。莫奈和雷诺阿没有参加。

印象派画展，并不是一个统一的群体画展。从第四次画展开始，人们就注意到了分裂情况，这一情况是在学会沙龙向印象派画家敞开大门之后出现的。马奈从来不参加印象派的画展，而德加则非常钟情于这种画展。

这些画展为改变作品的张挂和画框提供了机会。直到这时，在沙龙和美术馆，绘画作品都是镶在金框里，并且是紧挨着挂满墙面。雷诺阿尤其对作品的张挂和外框感兴趣。1899年，西涅克在他的*《从欧仁·德拉克洛瓦到新印象派》*一书中写道：“新印象派画家们放弃了金色画框，因为金色画框刺眼的光泽改变或是破坏作品的和谐。他们一般使用白色画框，这种画框在绘画与底色之间提供了很好的过渡，并在不破坏和谐的情况下使色彩更显得饱和……。一幅带白色画框的作品，在不对其进行认真研究的情况下，只因为这种原因，就一下子被官方沙龙或所谓的官方沙龙拒绝了。”





**克洛德·莫奈**
(Claude Monet)
*《睡莲》*
(局部，1916-1922年，巴黎橘园博物馆)。这幅作品是由乔治·克莱蒙梭(Georges Clemenceau)为国家预定的，曾在橘园博物馆的一层展出。莫奈于1883年定居吉维尔尼，非常钟情于他的花园。花卉题材，当时一直是日本的绘画题材，他是在晚年时接触和处理的，一些人认为他的风格有些颓废，另一些人则认为他的风格中充满音乐。
*摄影：© Giraudon/T*

绘画中未曾出现过任何历史纪念碑：人们在一幅塞纳河河畔的画中只是依稀可见纪念碑的影子，或者在一幅全景画中可以猜想到有纪念碑存在。而现在人们注意到绘画中出现了一些新的建筑物，例如火车站(特别是莫奈1877年所作著名的七幅《圣-拉扎尔火车站》；桥梁(凯博特钟爱的欧洲桥，该桥也被马奈表现过)；近期开通或加宽并带有远景的大街(毕沙罗绘制的歌剧院大街，这条大街是在歌剧院1874年竣工后于1878年开通的)；充满人群的大街或广场(这些大街或广场曾经使莫奈和毕沙罗极富兴趣)。大约在1890年的时候，鲁昂市似乎受到了印象派画家们的青睐，特别是毕沙罗、西斯莱和莫奈，他们绘制了一系列鲁昂大教堂正面的作品。虽然所有的人都在描绘城市，但却是毕沙罗这位“乡土气”的画家被认为是“城市绘画的大师”。

由于花园既属于城市也属于乡村，所以花园是印象派画家们风景画中重要的表现内容。同火车站和公路一样，花园建设也证实了自第二帝国以来它在日常生活中所占据的重要性。在城市的公共花园和农村的娱乐花园中，最著名的一个是土伊勒里皇家花园，它是“巴黎真正的花园”，是巴黎生活的高贵之处。另一个是巴黎与鲁昂之间的吉维尔尼(Giverny)花园，它是一处“色调与颜色的花园”。莫奈曾将它的特征用来装扮自己的住宅，并从1883年开始描绘它，一直到他去世。雷诺阿后来也擅长绘制城市和乡村的娱乐花园。

不光是在乡下，在城市里也没有历史的痕迹。印象派画家不关心过去，他们只注目于可见之物、现时之物。对于历史，他们的风景画是恢复被人的行为所造成的变化，而不是恢复历史事实。正是这种真实的和积极的方面，招惹了同时代人们的蔑视，但到20世纪之初，这种特点则获得了至今依旧不衰的成功。

## “点彩派”

在19世纪下半叶欧洲风景画及诸多画派中，意大利画派似乎为这一题材做出了最为独特的贡献。在1855–1870年间，一些艺术家发展了一种有别于印象派的审美，这种审美由于非常重视风景画而接近于印象派的室外实践和明亮的画风。

这些艺术家像法国的同代人一样，他们于1866年开始在佛罗伦萨的“米开朗基罗”咖啡馆聚会，拒绝美术学会、拒绝历史题材、拒绝感觉主义等等，而主张“谨慎而准确地观察当今世界的特征和无限的形式”。风景画，也有从有产者生活和当代意大利历史获得灵感的绘画，通过并列地“点彩”对比强烈的色彩技法而形成了独特的风格，在所完成的作品中有“手的痕迹”。意大利文“Macchiaioli”(点彩)这个词，在法语里很难找到相应的表达方式(“maculateurs”,“tacheurs”,“tacheteurs”)。这种技法形成了一种与自然直接接触的技巧，并创立了一种当时被誉为是“纯粹主义的”有力的风格，以便表现其独特的视觉。

这一画派的最重要的两位画家是吉尧万尼·法托里(Giovanni Fattori，1825–1908年)和西勒维斯特罗·勒加(Silvestro Lega，1826–1895年)，但是还应该举出吉约塞普·阿巴蒂(Giuseppe Abbati，1836–1868年)、拉菲娄·塞尔奈西(Rafaello Sernesi，1838–1866年)、奥多阿多·博拉尼(Odoardo Borrani，1833–1905年)、泰尔玛戈·西格诺里尼(Telemaco Signorini，1835–1901年)和维桑索·卡比杨卡(Vicenzo Cabianca，1827–1902年)。

“点彩派”画家身上体现的纯粹主义特征，源自于1848–1859年间在佛罗伦萨存在的一种“纯粹”画派，这一画派自身也是受到拿萨勒派画家的审美情趣的影响而产生的。这些画家是在罗马定居的一些德意志画家。他们由于希望赋予艺术以宗教和爱国的基础，而将丢勒、拉斐尔和意大利最早的画

家(例如安基利科修士)为榜样；他们的影响对于整个欧洲是极大的。

关于“点彩派”，历史学家们仍在继续争论，为的是了解是他们预示了印象派，还是他们是在印象派运动之后出现的。不管怎样，1870年以后，这个群体消失了，而印象派则形成了他们自己的原则。只有德加在1856–1860年期间见过他们，因而对其绘画有所了解。在1870年以后“点彩派”画家来巴黎小住的时候，德加继续与他们来往，就像他在为作家迪耶戈·马泰里(Diego Martelli，1879年，爱丁堡)所画的肖像中证实的那样。这位作家属于那些使人不仅了解旧“点彩派”画家而且了解印象派画家的作家之一。

应该指出，1978年在法国举办的画展中被人们发现的“点彩派”画家的技法，对于意大利电影人吕西诺·维斯康蒂(Luchino Visconti)，特别是玛罗·博罗尼尼(Mauro Bolognini)来讲，具有极大的重要性，因为他们把其当做肖像本源和形象语言来看待。

**西勒维斯特罗·勒加**
(Silvestro Lega)
*《午餐之后》*
(1868年，米兰)。于创作的当年展出。这幅画是画家最重要的作品之一。这幅作品实现了纯粹派的严格要求与光线效果的传统之间的和谐。
*摄影：© Fabbri–Arte–phot/T*



**吉尧万尼·法托里**
(Giovanni Fattori)
*《帕勒米里圆亭》*
(局部，1866年，佛罗伦萨皮蒂宫近现代艺术馆)。这个圆亭今天已经有所破坏，它位于里沃纳(Livorne)的帕勒米海水浴建筑物的尽头。这幅作品的特点在于以综合与强烈的方式来尽力表现明暗对比。记者迪耶戈·马泰里大约在1878年曾写信给他说："印象派的绘画总是位于明亮与光亮的区间，而我们则寻找明－暗的综合与强烈的对比。"
*摄影：Scala*
© Larbor/T



## 自然与精神，或1880年以后的风景画

在80年代，特别是1885年以后，出现了另一种更富于智力的对风景画的探索，在这种探索中，思考胜过对于可见事物所获印象的传统。有两种新的观念：第一种由于处于"印象主义逻辑"之中，所以艺术家们极力重新赋予风景画一种人为的建构特征，并尽力表现这种特征的稳定性，这主要存在于塞尚身上；在第二种观念中，艺术家们在风景画中寻找对于一种意念的表达：这便是后来象征派画家们的任务。

这一代艺术家，他们并不否定可见事物，而是依据它来寻找事物的稳定性。他们远离巴黎，远离城市，而是在与自然的一种更为密切的接触中来进行这种试验；回到住处，在孤独寂寞之中来体验他们与绘画之间进行的战斗。

这些画家，在法国南方有文森特·凡·高(Vincent Van Gogh，1853－1890年)与塞尚，后来还有保罗·西涅克(Paul Signac，1863－1935年)和亨利－埃德蒙·克罗斯



*《麦地与乌鸦》*
（1890年，阿姆斯特丹皇家博物馆）。这是凡·高在奥维尔－苏尔－瓦兹（Anvers-sur-Oise）于1890年创作的他的最后一幅画。
*摄影：©A.Held/Artephot*

**1853年：**凡·高生于荷兰的格特－尊德尔特（Groot-Zundert）（即北方封地），父亲是一位牧师。1857年，他的弟弟出生了，成了他一生中的资助人。

**1880年：**他在法国、英国和荷兰工作一段时间后，决定献身于艺术，临摹米勒的作品。

**1880－1886年：**在荷兰，他进行带有明显的现实主义的创作，*《吃马铃薯的人们》*。1883－1885年，他研习科尔蒙……德拉克洛瓦、伦勃朗（Rembrandt）和哈尔斯（Hals），并创作了二百多幅油画。

**1886年：**他来到巴黎，在科尔蒙的画室工作了一段时间后，结识了图鲁兹－劳特累克、埃米勒·贝尔纳（Emile Bernard）和一些印象派画家。他开始采用浅色调配，并在接触日本风格之前先是对新印象派感兴趣，随后又是对隔离派感兴趣。

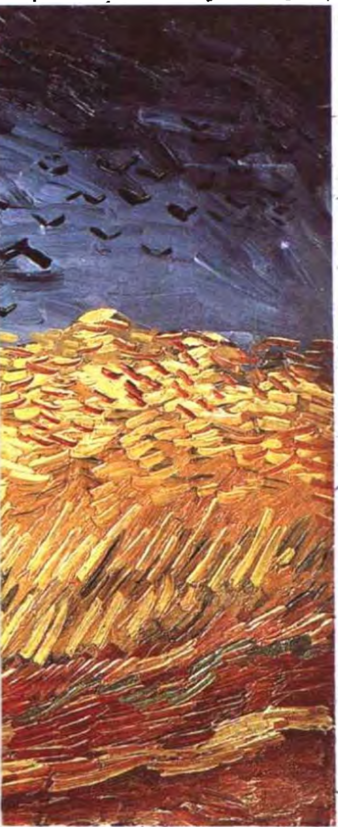
**1887年：**他认识了西涅克，并经常与埃米勒·贝尔纳一起去阿斯尼叶尔镇（Asnière）作画。

**1888年2月：**他去了阿尔勒（Arles）。他在那里紧张地创作，并于10月份与高更在阿尔勒会合。几个月后，他们之间发生了激烈争吵，凡·高把自己的左耳耳垂割掉，高更重新回到巴黎。没过多久，凡·高在圣－雷米－普罗旺斯被拘留。他画过许多自己的肖像，以表明他的残缺（*《吸烟斗的男人》*、*《耳朵被包扎的自画像》*）。

**1889年：**凡·高又一次进入拘留所。他进进出出，变得很是频繁。12月，他在一次精神癫狂剧烈发作之后，想吞颜料自杀。他在这一年创作了*《黄菖蒲》*和*《罗纳河上的星夜》*。

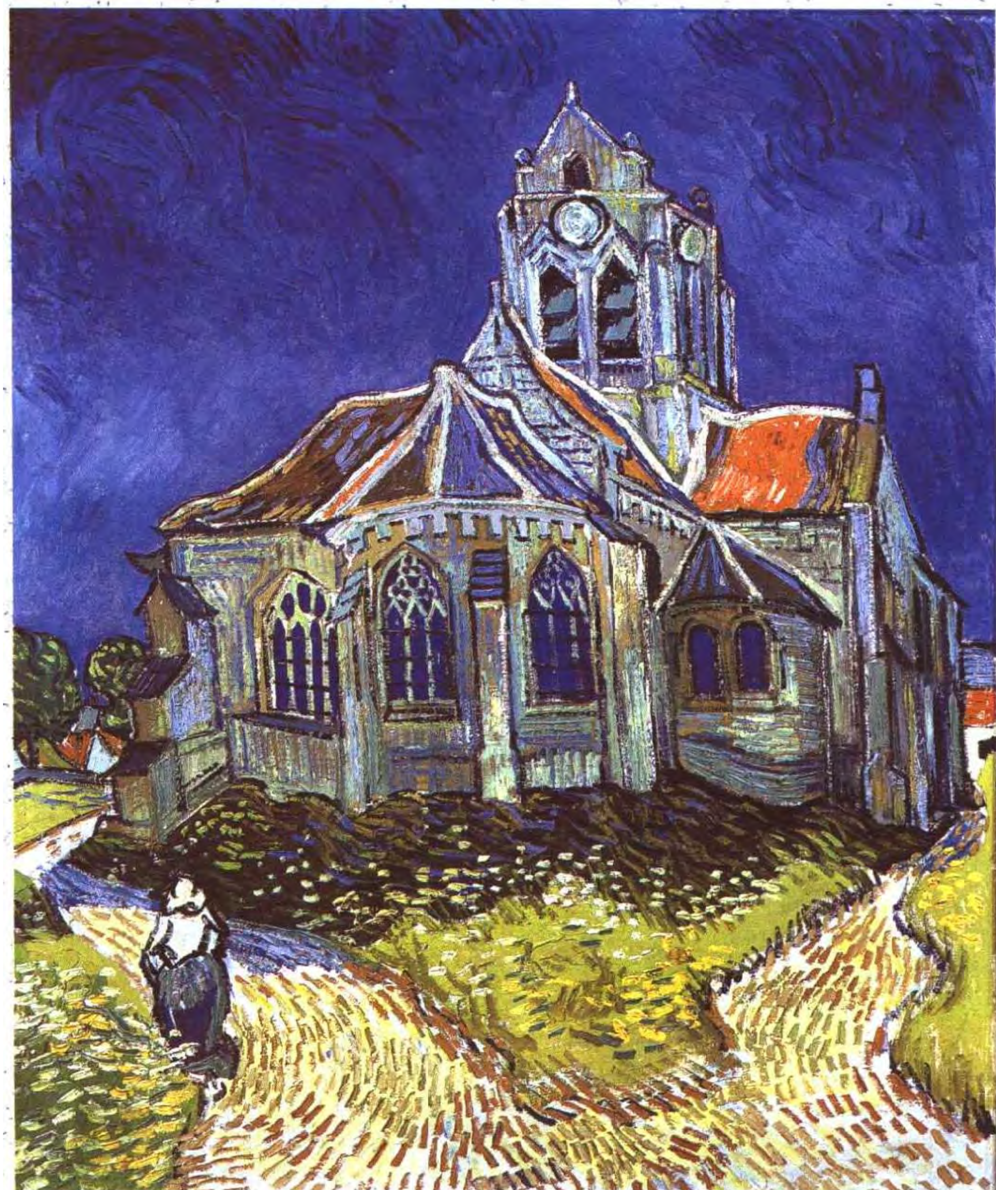
**1890年5月：**他去了奥维尔－苏尔－瓦兹，住在加谢（Gachet）医生家。他在向自己开枪两天之后于7月29日去世。

凡·高对他同时代以及对于20世纪的艺术家们的影响是多方面的。他以彩色点触方式为野兽主义（fauvisme）带来了建构方式，为印象派带来了色彩的象征作用。





《两个小姑娘》
（1890年，巴黎奥赛博物馆）。
摄影：© H. Lewandowski/RMN



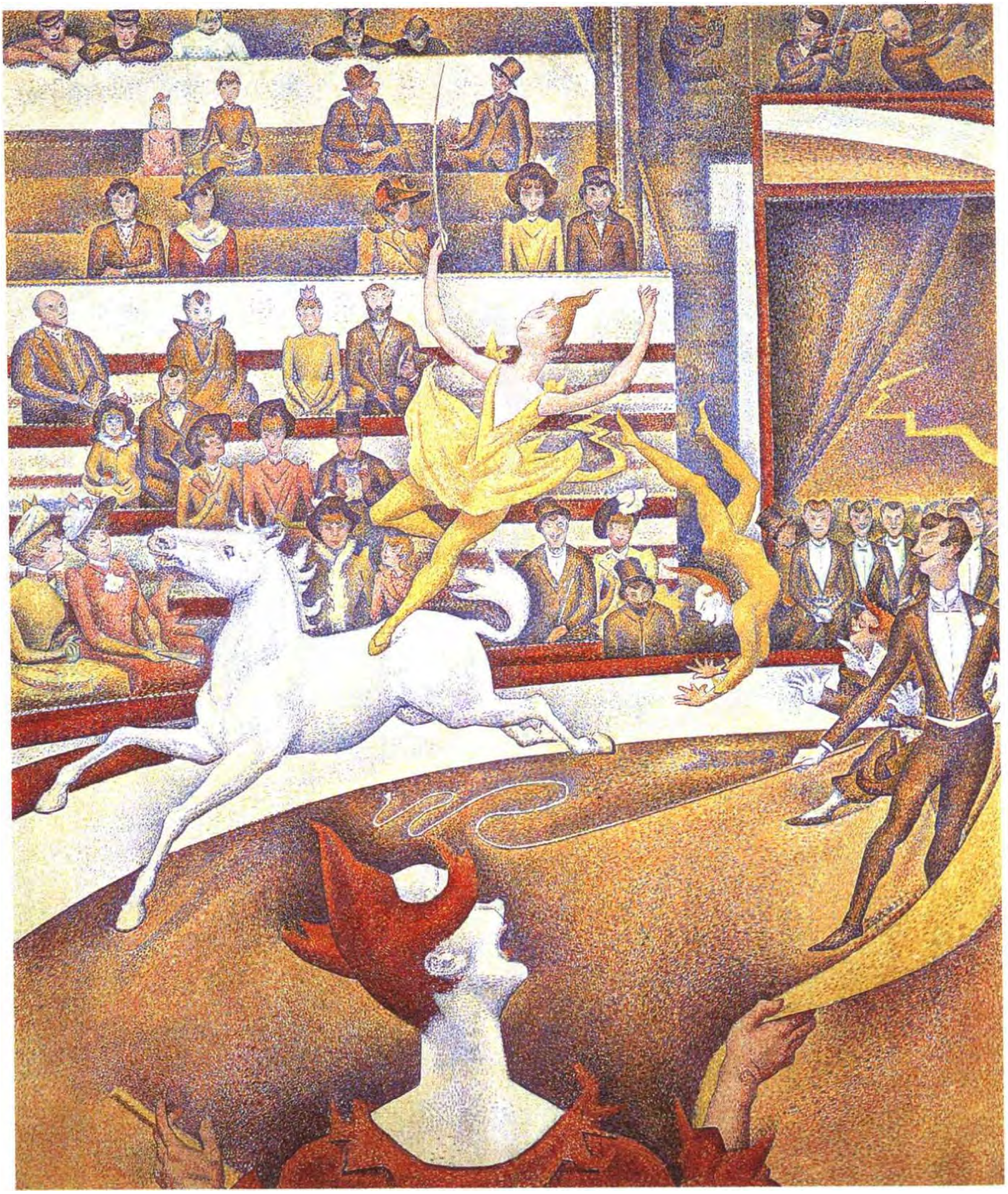
《奥维尔－苏尔－瓦兹教堂》
（1890年，巴黎奥赛博物馆）。
摄影：©Dagli Orti



**保罗·西涅克**
*《圣－托贝港口》*
(1894年，圣－托贝，阿农西亚德博物馆)。西涅克比较早地先是与印象派后又与色彩主义结合，并成了后者的理论家。他在这幅作品中使用了修拉的方法，但他把色点放大了。
*摄影：Jeanbor © larbor/T*



**乔治·修拉**
(Georges Seurat)
*《格朗康，奥克的嘴巴》*
(1885年，伦敦塔特陈列室)。这幅海上风景画是修拉的代表作：大海是平静的，但其形式则被轮廓所清晰地界定了。他显然使用了色彩与形式的"同时对比"方法和错误地被称为"点画法"(Pointillisme)的点彩方式的画法。
*摄影：E. Tweedy © Larbor/T*



**乔治·修拉**
(Georges Seurat)
*《马戏团》*
(1891年，巴黎奥赛博物馆)。这幅作品于1891年出现在独立派画展上，当时并没有完成。他后来也没有完成：因为一场突发的疾病使他在画展开幕后几天就去世了。修拉被视为是新印象派运动的带头人，他很懂得发现一种"逻辑的，科学的和绘画的"系统来使绘画的线条趋向和谐。在这幅作品中，画面的对角线给我们带来了快感与动感。
*摄影*：© *RMN*

(Henri-Edmond Cros, 1856—1910年)；在布列塔尼有乔治·修拉(Georges Seurat, 1859—1891年)与高更；在奥斯陆峡湾的阿加斯特朗(Aagaarstrand)有与世隔绝的爱德华·蒙克(Edward Munch, 1863—1944年)；在奥斯坦特(Ostende)有詹姆斯·恩索尔(James Ensor, 1860—1949年)；在瑞士的阿尔卑斯山有吉奥万尼·塞冈蒂尼(Giovanni Segantini, 1858—1899年)和菲尔迪南·贺德勒(Ferdinand Hodler, 1853—1918年)；还有高更，他去了塔希堤岛(Tahiti)。这些远走他乡的做法，被当做回归本质的体验。在高更看来，对于事物本质的这种兴趣，即是返回人性的本源，返回"原始状态"。

在法国，正是那些接近毕沙罗的画家们(毕沙罗因是伟大的素描画家而成为最关心形式的印象派画家)曾经一再肯定风景画的构图。修拉从毕沙罗那里得到过建议。塞尚和高更曾在蓬图瓦兹师从于他。

修拉作为19世纪黑白素描的最重要的大师之一，他反对因看重色彩的颤动而分解形式，他一再肯定素描的价值、线条的表现能力和结构的必要性。1886年，在印象派举办最后一次画展的时候，他展出了《大碗岛上的一个星期日下午》(芝加哥)，这幅画也被看做是表现了一种新的倾向：新印象派。1884年，在《在阿斯尼叶尔洗澡》(伦敦)参加学会沙龙画展被拒绝之后，他就与西涅克、奥迪翁·鲁东(1840—1916年)创办独立派画家学会。他成了新印象派的领头人，参与这一运动的有西涅克和克罗斯(Cross)。

例如，他在《昂—拜散港口》(1888年，明尼阿波利斯)这幅美丽而平静的海洋风光画中，严格地使用了颜色的"同时对比"理论和笔触的分色技巧。修拉曾向西涅克传授过这种技巧，后者于1899年在其《从欧仁·德拉克洛瓦到新印象派》研究著作中，曾经以"分色主义"名称使这种技巧理论化：新印象主义不进行点画，但却进行分色。然而分色，即通过下列各种手段来保证光亮度、色彩与和谐的所有优点：

1.凭视觉对各种纯净色彩(指的是从分光棱镜获得的所有色彩及所有色调)进行混合；

2.分开各种成分(本色、亮色、它们的反应等)；

3.这些成分的平衡及它们的比例(根据对比规律、渐变规律、光渗规律)；

4.根据画幅大小而选择一种笔法。



*《圣-维克多山》*
(1904–1906年，巴塞尔艺术博物馆)。作为法国绘画界的最伟大的大师之一，开创了现代艺术而特别是开创了立体派和野兽派的保罗·塞尚，从未被学会沙龙所接受。不过，他确实曾希望在学会的沙龙里展出自己的作品，目的是想被埃克斯市上层社会看做是一位真正的画家，而不再被看做是想入非非的有产者的儿子。
*摄影：© Colorphoto Hinz/T*

**1839年**：保罗·塞尚出生于埃克斯-昂-普罗旺斯(Aix-en-Provence)，父亲先是一位制帽商，后来成为一位银行职员，多亏了他的父亲，他几乎一生中都未出现过经济方面的忧愁。在布尔本中学(Bourbon)上学的时候，他与左拉结友，但于1886年左拉在其出版的*《作品集》*(Oeuvre)中说塞尚自认是失败的画家后与左拉断绝交往。
**1861年**：在开始法律学习的同时，他潜心于习画，并为此来到巴黎。在巴黎，他结识了后来成为印象派代表的画家们，他经常出入盖尔布瓦咖啡馆(Guerbois)并参加了第一次印象派画展。
**1872–1882年**：他大部分时间在巴黎生活，或在巴黎地区的奥维尔-苏尔-瓦兹。
**1882年**：他定居在埃克斯市。
**1895年**：他在青年一代画家中逐渐获得好评。
**1904年**：秋季沙龙为他举办了回顾展。
**1906年**：塞尚死于肺部充血。



*《苹果与柑橘》*
(约1895–1900年，巴黎奥赛博物馆)。静物为塞尚提供了表现他"小小的感觉"的空间。目光的主观性体现在画家加给视角的失真之中。一种颜色的张力取决于对于纯粹色彩的使用。
*摄影：© Dagli Orti*

在风景画的创作中对于形式进行了这种确认，由于是表现的特征，所以成了塞尚最关注的东西。但是在他看来，应该更进一步，即精神的介入：眼睛与精神应该相互帮助；应该致力于它们相互的发展。在绘画方面，应该通过对于自然的观察来发展眼力；应该通过提供表现方式的有组织的感觉逻辑来发展精神。塞尚继续进行着他的有关可见之物的创作，以便使其成为"牢固的"和"持久的"。他是同时代画家中少有的坚持室外作画的画家之一。

这位艺术家在位于埃克斯市附近的圣-维克多山潜心作画，并从1885年起创作了一系列的圣-维克多山油画。按照他自己的说法，他想重新"画出大自然中的雏型"，并在法国传统之中重新构建风景画。在塞尚身上，关注色彩与关注形式相结合："当颜色达到丰富的时候，形式也达到了饱和状态。"他还说："风景在我身上得以思考，而我则是其意识。"他这样说，并放弃了印象派的技巧。他拒绝色调的划分，以扩大它的色域，使色彩具有区别，依据他所接受的对象形式和光线来使色彩发生细微变化。画面取决于线条来构建风景画的结构和空间的颜色。20世纪初期两大运动就发端于他的艺术、发端于他严格地在色彩与形式之间追求的平衡性，这就是色彩上的野兽主义和在构建方面与毕沙罗和布拉克(Braque)一起创立的立体主义。

## 象征派风景画

象征派风景画在1870—1890年间得以形成。这种风景画表现了艺术家对于自然的一种主观，是与自然的结合。也就是说借助于象征来表现一种意念、一种感觉的印象派画家，他们并不关心"所希望的暴风雨"的形成，也不像浪漫派那样打算深入到自然的神秘之中；他们不与自然相通，不像巴比松画派的画家们继续做的那样，去尽力获得对自然的一种客观幻象的同时，努力融入自然，并将从自然中得到的感觉投射出去。象征派风景画，虽然是从这种观念派生而来，甚至更为深刻，但它还是要求某种苦行(远离城市)，并不以这种相通为前提。当然，自然一直是经验的基础，但智力化(理性)过程越来越强烈，以至于高更去绘画"想像力"，蒙克也这样说过："我在绘画记忆。"因为，虽然艺术家们不失去与自然的接触，但他们不再完全在室外作画，而且也从来不是很



**文森特·凡·高**
(Vincent Van Gogh)
*《种满黄菖蒲的阿尔勒》*
(1888年，阿姆斯特丹皇家博物馆)。凡·高在阿尔勒住下五个月之后，高更来与其会合。他想看到"另一种光线"，以便获得"对日本画家的作品更准确的感觉方式"和看到无任何雾气笼罩的颜色。对于颜色的这种深刻关注，使他赋予了色彩一种象征意义。
*摄影 © Éditions Hazan/T*

快地去完成一幅作品。问题已经不再是表现一种一时的印象，而是表现一种意念、一种内在经验、某种本质性的东西。在可见之物之外，风景画带给人们一种主观显示，这种显示扎根于事物的本质之中与存在物的结构之中。因此，象征派风景画变成了个人讯息或精神讯息的载体。

在这种类型的绘画中，与自然的关系似乎是反常的，特别是相对于印象派风景画来说：因为智力化(理性)过程总是引起一种距离，所以这种关系在一种意义上就更为密切和更为深刻，同时也就更远。这样一来，印象派风景画里就总有人——即便人不是表现出来的，而象征派风景画里就没有人——即便人们有时看到里面有人的出现。这种风景画，用于引起观众的情绪和传达艺术家的一种意念和感觉，它们是一种世界观的组成部分，这种世界观在象征派画家那里常常是悲观的，这与印象派画家的积极乐观是恰恰相反的。

在艺术家与观众之间通过风景画建立的交流，是对于生活与死亡的一种思考。例如，塞冈蒂尼(Segantini)的《死亡》(《自然三联画》中的第一幅，1896—1899年，圣—莫里兹)和《生命起源中的爱情》(1896年，米兰)，贺德勒的《夜间》(1890年，波恩)和象征着自然活力的《春天》(1907—1910年，个人收藏)。对于死亡的思考都伴随着寂静，这种寂静接近于神秘或



**保罗·塞律西埃**
(Paul Sérusier)
*《护符》*
(蓬塔旺地区的爱情森林风景，巴黎奥赛博物馆)。莫里斯·德尼(Maurice Denis)说这幅画“由于综合性地使用紫色、朱砂、绿色和其它纯净颜色——就像它们刚从色管中挤出来那样，而是一幅未完成的风景画”。
*摄影：©Giraudon/T*

永恒的沉睡，只有象征派画家们才以这种方式来表现，例如阿诺尔德·伯克林(Arnold Bçcklin，1827–1901年)的《死亡之岛》(1880年，莱比锡)。

自然的神秘、大海的寂静反映了人的孤独，人独自面对其命运。在这种孤独之中，人感受到失望(例如伯克林的《海边》，1878年，温特图尔)和苦闷，——尽管他曾经认为他可以实现其希望，例如蒙克在其《月光》(1895年，奥斯陆)中就是这样。

有的时候，风景画处于宗教感觉的边缘，例如塞冈蒂尼，他认为自然提供了获得拯救的方式。风景画通常反映一些困惑的问题：人面对无限时空；他在自然中的地位；他在创作中的作用。

除了这些困惑，画家也想传达出一种诗意的感觉。例如詹姆斯·惠斯勒，这位美国人来到巴黎，成了库尔贝、亨利·芳坦–拉图尔、马奈的朋友，他于1863年定居伦敦，他创作的有关泰吾士河风景的系列画《夜晚》，深受日本艺术的影响，具有精美而文雅的诗意；画家还传达了一种纯粹可见的“色彩感觉”，就像莫里斯·德尼(Maurice Denis，1870–1943年)就保罗·塞律西埃(1863–1927年)在高更的指导之下，在雪茄盒盖上画的著名的小风景画《护符》所说的那样，这幅画成了这一代画家即分割派画家(cloisonnistes)的代表作，而在保罗·塞律西埃周围，集中了纳比派即“预言派”的画家们。莫里斯·德尼转述了塞律西埃的话：“高更在爱情森林的一处曾经说过：您怎么看这棵树呢？它是绿色的吗？那好了，您就用绿色，用您色板上最好的绿色。这块阴影，更像是蓝色的吗？您不要害怕，把它画得尽可能的蓝”，莫里斯·德尼进一步说：“因此，我们知道了，整个作品就是对于

获得的感觉的一种转达、一种嘲讽、一种激动人心的等值物。”

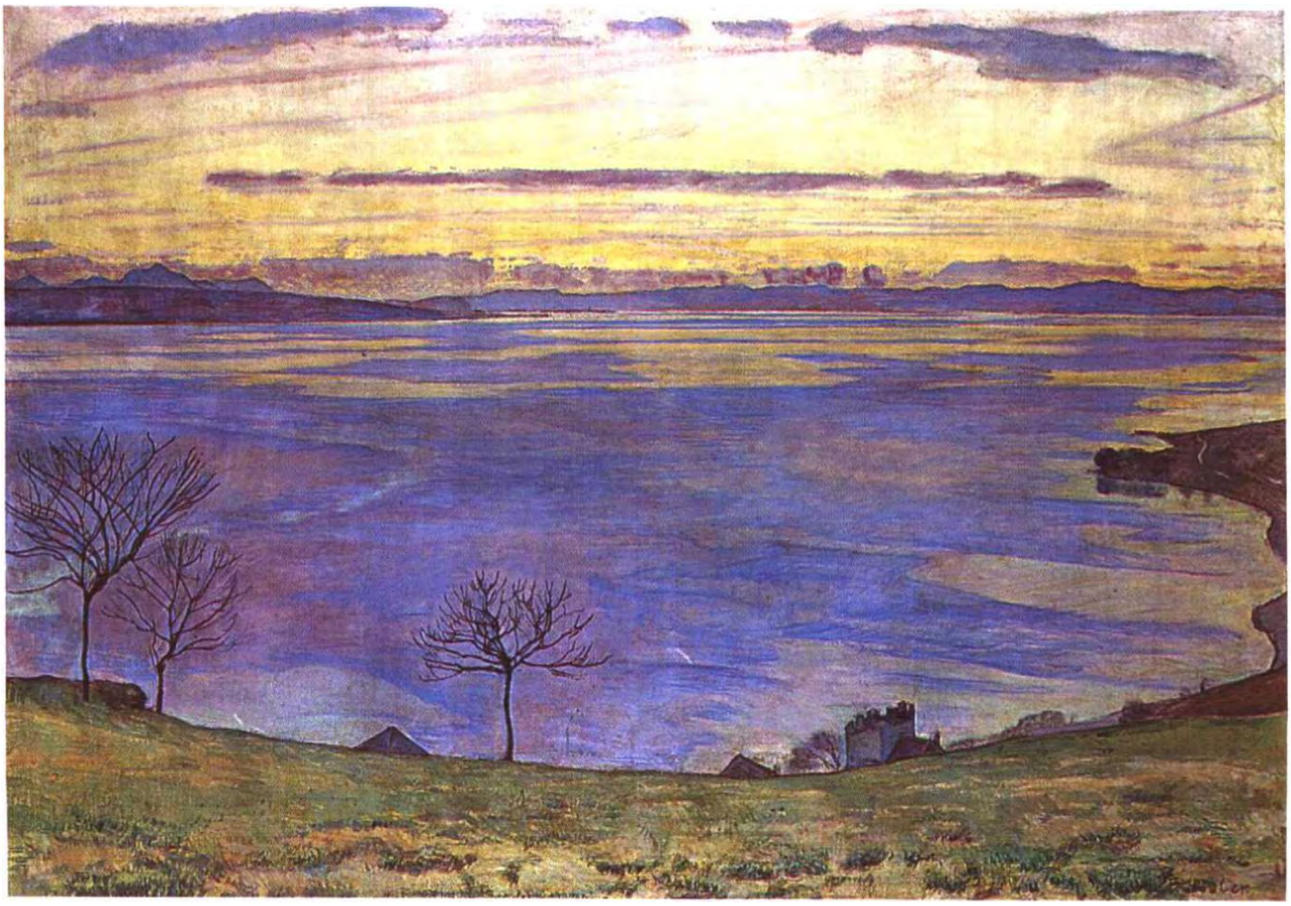
虽然在象征派画家身上找不到人们在印象派风景画里看到的那种风格的一致性，但从他们的作品中还是显露出一些共同之处。

色彩在此起着重要的角色：它具有象征的内容。凡·高在晚年的时候，尤其是通过在阿尔勒所作的风景画，明确了色彩的象征功能。他一边依据自然来作画，一边尽力“从构成地区的不变特征中分出主要的方面”。还是他，借助于使材料“厚重地涂抹、成点成柱地着笔”，赋予了颜色一种他所说的角色：“我想用红、绿、蓝来画出人的可怕的激情。”

菲尔迪南·贺德勒(1853—1918年)也说过，这种颜色“带有情绪的成分”，一般不会胜过形式。我们不要忘记，在19世纪后二十年中，艺术家们在造型方面的重大探索，就是减少甚至取消形式与色彩的对立。例如凡·高和高更，恩索尔与蒙克，他们始终没有停止这种探索。

是高更与埃米尔·贝尔纳(Emile Bernard，1868—1914年)在蓬塔旺(Pont-Aven)找到了新的解决办法，即分割主义(cloisonnisme)。借助于彩色玻璃窗的方式，一个圆圈包围着

**菲尔迪南·贺德勒**
(Ferdinand Hodler)
*《日内瓦湖上的傍晚》*
(1893年，苏黎士艺术博物馆，戈特弗里德基金会借品)。虽然贺德勒没有专一地绘制风景画，但他对这种题材还是有着偏爱，是最具有创新精神的。他认为，“画风景画，人们可以通过空间的无限性来表现一种感觉、一种人的升腾的感觉”。
*摄影：© W Dräyer/T*



一种形式和一种颜色。高更以不同于印象派的方式来使互补色对立和并列，同时探索一种"无光泽的"色调。在日本木版画表现出的可能进行综合也就是说保留主要方面的特点的影响下，分割主义最终与综合主义(synthé tisme)结合在了一起。莫里斯·德尼为综合主义提供的定义为："综合，并不必要简化，以使其变得容易理解。总之，它是要为每一幅画分出层次，使每一幅画服从于惟一的一种节奏，服从于一种主导性的东西，是要牺牲、是要依附、是要概括。"

高更在1891年去塔希提岛之前，已经掌握了这种技巧，这种技巧使其能接受"来自精神和使用自然的原始艺术"。

这一代的艺术家们不同程度和在不同方面感受到了进行综合的必要性。在他们当中，贺德勒于1885年后形成了一种极为新颖的结构。这位瑞士画家使用了他定名为"平行主义"(parallé lisme)的原理，在这种原理之中，形式与色彩相得益彰，并且他于1897年将其进行了理论化。他把这种原理确定为"所有类型的重复"，特别是所有类型的形式图式，因为这些重复或图式能够提供"一致的意念"。从1904年到他去世，他一直把"表现自然的永恒成分并从中发现主要的美，也就是说整体意念作为自己的使命"。

法国的风景画，甚至就在其达到了顶峰、并为绘画史带来了极为大胆的解决方式的时候，它仍在完成着题材的等级划分工作，就像自17世纪所存在的那样。像任何对象一样，风景画不仅可以为其它绘画种类提供机会，而且也为对于绘画进行极为周密的思考提供了机会。在这方面，应该接近另一种题材，即静物。与风景画相比，静物画是塞尚之偏爱，并且也是立体主义(cubisme)之偏爱。

风景画，特别是印象派的风景画，重新表现了在色彩方面所具有的价值和影响力，把19世纪末有关形式与色彩的研究专题带入到了20世纪。

# 象征主义

**威廉·亨特**
(Wiliam Hunt)
*《我们的英吉利海岸》*
(1852年，伦敦塔特陈列室)。在初创这幅作品的时候，它想表现的是对外来入侵者的恐惧，这是拿破仑三世当时加给人们头上的。羊群象征着那些准备好进入角色的志愿者。但是在1855年，当他向万国博览会送展时，他改用了《迷路的羊群》为主题。于是从总的方面来讲，可以在画中看出人类精神的恍惚，或者从新教寓意所决定的更为狭窄的意义上讲，从中看出依据宗教学说所采取的立场。亨特的特点是极端的现实主义与每个细节上的象征性夸张。
*摄影 E. Tweedy* © La-rbor/T

与现实主义和印象主义同时存在，被称之为"象征主义"的一些流派，也试图透过表面来揭示潜在于"固定的成分、永恒的含义、最终的意愿表现"层次中的一种现实，这是象征派的作家雷米·德·古尔蒙说过的话。

象征主义来源于浪漫主义，并与柏拉图的哲学密不可分。它在造型艺术中，不是一种风格，而是半个世纪以来一直存在的界限模糊的一种潮流。它也是整个欧洲在1885－1900年间得到发展并在1885－1895年间为其顶峰的一种运动。

从英国到意大利，从西班牙到斯堪的纳维亚半岛，从法国到俄罗斯，象征主义包括了各种风格的艺术家。他们的共同点，并不在于他们起而反对某种纲领：学会主义、现实主义和印象派、唯物主义和实证主义，以及在他们看来其进步是造成衰败与颓废原因的工业文明；与这些相比，他们更喜欢梦幻，喜欢想像之物和思想中的世界。并不存在像印象"流派"那种意义的象征流派，因为象征派艺术家并非都要求相同的形式或技巧原则。不要简单卤莽地将现实主义或自然主义艺术家与象征主义艺术家对立起来，因为这两种倾向有可能存在于同一位艺术家身上。因此，库尔贝1855年以后的作品就具有让人看出不同于初次看画时所获意义的一种倾向，《源泉》(1869年，奥赛博物馆)就是很好的例证。自然主义批评家



尚弗勒里(Champfleury)，批评库尔贝在其成熟时期的作品中处于“象征过程的斜坡上”。

同样，米勒的某些作品也是更具象征特征的，而非现实特征的。因为这位艺术家经常通过农民们固定的动作来努力赋予他们的态度一种象征性表现，例如《扛锄的人》(1863年，桑·弗朗西斯科)，这种特征后来被皮维斯·德·夏瓦纳所发展。

## 重返理想主义的实践

在世纪中叶，赋予被表现对象一种象征价值，在某些法国画家身上——例如保罗·什纳瓦尔(Paul Chenavard，1807—1895年)——已经是很明显的倾向。但是，从1848年以后，在英国，前拉斐尔派的画家们(他们就这样被命名，因为他们想返回到拉斐尔之前的传统)则表现出一种重返理想主义的实践。这些画家在1855年的法国万国博览会上获得了极大的成功，而后又在1867年的三月广场的英国画廊获得了成功。他们的作品以其内容打动了所有的艺术家们。

1848年，前拉斐尔派学会(Preraphaelite Brotherhood，其花体缩写名称为PRB)在伦敦成立，创办者为威廉·霍尔曼·亨特(William Holman Hunt，1827—1910年)、约翰·埃弗雷特·米莱爵士(Jhon Everett Millais，1829—1896年)、罗塞蒂兄弟(但丁·加布里埃尔·罗塞蒂[Dante Gabriel Rossetti，1828—1882年]也是一位诗人，威廉·麦克尔·罗塞蒂[William Michael Rossetti]是一位艺术批评家)、伍尔纳(Woolner)、科林森(Collinson)、斯蒂芬斯(Stephens)，即五位艺术家和两位作家。

该学会于1848年到1851年间制定的原则，对19世纪后半叶产生了巨大的影响，尽管除了亨特之外的所有画家于学会1851年解体时都逐渐地放弃了这些原则。我们可以看出有两种主要的影响。第一种影响起因于与宗教题材、历史题材和神话题材的靠近，这在维多利亚时代的英国引起了轰动。这种影响并不是由于采用了属于文艺复兴时期的传统技巧，或是使用了视角、解剖、完善的素描，而是通过处理题材的——不管怎样是朴实的和简单的——手法的结果，它既无新文艺复兴运动的极富官方做派的盛大场面，也无学会的烦琐礼仪。

如果他们放弃同时代的历史，那是为了看重传说或文学的题材，例如但丁和贝阿特里丝的故事(罗塞蒂)。他们处理这些题材时，就好像它们存在于生活中一样；如果他们接触同时代的题材，例如劳动(福特·马多克斯·布朗[Ford Madox Brown，1821—1893年])，相反那是为了歌颂这些题材，将其提高到一个特殊的层次。

这种影响的第二个原因，来自于这一运动的某些著名人物的影响。于是，作为杰出理论家的德·约翰·拉斯金(de John Ruskin，1819—1900年)，继1848年出版了《现代画家》(Paintres modernes)之后，又于1851年开始捍卫前拉斐尔派的画家们。虽然他主张返回到哥特艺术——在绘画上就是返回到西马比和乔托时代，并且依据主张意念比感觉更为高贵的洛克哲学思想而肯定了理想主义的绘画，但这并不妨碍他像拉斐尔前派画家们那样想替代对于自然的崇拜，因为在这种崇拜之中，他看到了可以将其心灵提高到学究派和正统风格的方式。



**但丁·加布里埃尔·罗塞蒂**
(Dante Gabriel Rossetti)
*《草地上的演奏家》*
(1872年，曼彻斯特艺术城)。波提切利(Sandro Botticelli，1445—1510年)的影响在面部、轮廓、衣褶和面部动作表现中是明显的。
*摄影：J.-L.Charmet*
© Larbor/T

另一位重要的著名人物是罗塞蒂，他就像是这一学派的领头人，尽管他在形成个人审美风格前只创作了两幅前拉斐尔派的作品。他使绘画与诗结合，以及他对于艺术的审美关注，影响了第二次的前拉斐尔浪潮：爱德华·伯恩-琼斯(Edouard Burne-Jones，1833-1898年)、威廉·莫里斯(William Morris，1834-1896年)、沃尔特·克兰(Walter Crane，1845-1915年)。罗塞蒂、伯恩-琼斯和克兰又特别地影响了象征派艺术家，例如英国人奥布里·比尔兹利(Aubrey Beardsley，1872-1898年)、比利时人菲尔南·克诺夫(Fernand Khnopff，1858-1921年)、德国人马克斯·克林格尔(Max Klinger，1857-1920年)、意大利人加塔诺·普雷维亚蒂(Gaetano Previati，1852-1920年)和吉奥瓦尼·塞冈蒂(Giovanni Seganti，1858-1899年)。

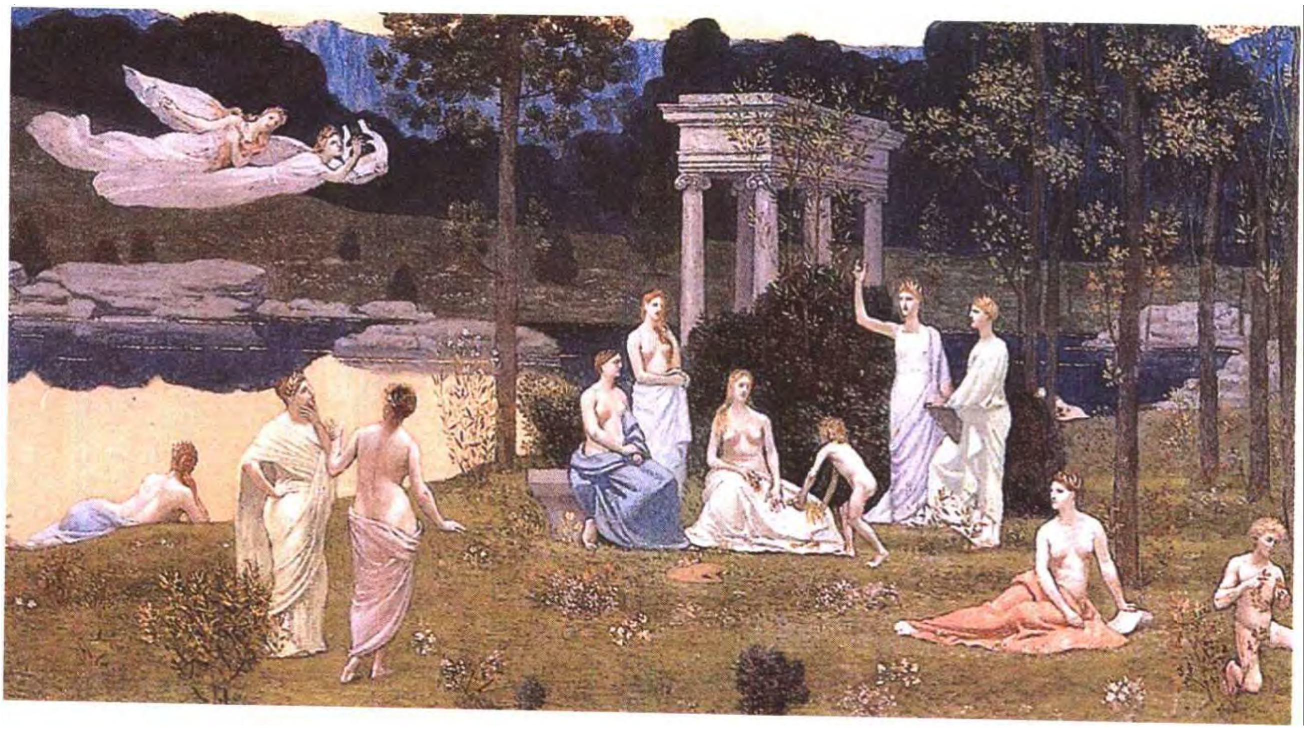
这些画家中威廉·莫里斯的行动最为彻底。他作为发端于英国装饰艺术革新活动的"艺术与手工艺运动"(Arts and Crafts)的倡导者(罗塞蒂、伯恩-琼斯，后来还有克兰也参与了这一运动)，把拉斐尔前派理论计划转变成了社会计划：艺术是为所有人的。他梦想着返回到中世纪的手工条件，并建立了一种总体艺术理论，而这种理论直接开向了新艺术。

大约在1880年的欧洲，观念与理想取代了自然与真实，于是艺术家们便参照英国的运动，因为他们在这一运动中看到了他们可以挖掘到的文学、肖像和心理的命题。可是，法国的艺术家们却不参照这项运动，因为他们在自己的传统中找到了自己的大师：皮埃尔·皮维斯·德·夏凡纳(Pierre Puvis de Chavannes，1824-1898年)和古斯塔夫·莫罗(Gustave Moreau，1825-1898年)。

这两位历史画的追随者，作为象征主义的先驱，他们是由于长期的友谊和反对现实主义和学会派绘画的共同理想联系在一起的，但他们却以其各自的审美观而彻底地相互对立，前者依靠线条，后者依靠色彩。夏凡纳是19世纪后半叶法国最重要的装饰艺术家，他曾在亚眠、马赛、普瓦捷、里昂、巴黎(索邦大学、先贤祠、巴黎市政府)、鲁昂、波士顿留下了作品。他形成了一种装饰审美观，他把这种审美观也用在了绘画上。题材是有寓意的和叙述性的；他强调的是形象的构成和节奏；形式是简化的，色彩是明亮的，浓淡色度是相等的。他的整个艺术，由于服从于一种整体视觉，而带有条清缕细和冷漠超脱的特征。



**爱德华·伯恩－琼斯**
(Edward Burne-Jones)
*《金楼梯》*
(1876—1880年，伦敦塔特陈列室)。这幅画的大小为276 x 117cm，其题材是音乐，这一题材是通过每人手持乐器、长相似音乐女神的人物群像来表现的。伯恩－琼斯通过这种含混，面向多种解释的特征，将英国审美派和象征派结合在了一起。
*摄影：© AKG，Paris*



**皮埃尔·皮维斯·德·夏凡纳**
(Pierre Puvis de Chavannes)
*《启发艺术与诗的神圣森林》*
(1884年,芝加哥艺术学院)。夏凡纳对1888年的一代画家具有很大的影响,他说过:"我很想变得越来越朴实、简洁。我浓缩,我简略、我压挤。我尽力使每一个动作都表达某种东西。我尽量少说。"此外,他还说:"如果有时我去想我至今所能做的事情,那是因为我从中发现我需要进行综合。"
*摄影:© Musées nationaux/T*

1884年,他为里昂艺术宫的楼梯完成了《启发艺术与诗的神圣森林》,象征派艺术家们都把这幅作品当做其宣言书。他的影响始于1881年美术沙龙展之后(在那次画展中,《可怜的渔民》[巴黎奥赛博物馆]获得了巨大的成功),这种影响后来不仅体现在梦想画出"彩色的夏凡纳"的高更,而且也体现在纳比派画家鲁东、马约尔(Maillol)、贺德勒以及马蒂斯和处在上升时期的毕加索。

莫罗与致力于简洁的夏凡纳不同,他动摇于两种方式之间:一种是非常小心谨慎的"完成"方式,另一种是导致他,特别是在水彩画中对于色彩进行大胆尝试的"未完成"方式。他断言:"我既不相信我触摸到的东西,也不相信我看到的东西,而只相信我感觉到的东西……在我看来,只有我的内心感觉才是永恒的和无可争辩地被确定。"他赋予色彩一种特定的作用:颜色的目的不在于复制真实,而在于解释真实。他在美术学院里被称为"1892年的教授",他教导他的学生们,而特别是教导马蒂斯、马尔凯(Marquet)和鲁奥(Rouault):"应该考虑到、梦想到和想像到色彩。"他把他的作品以及在巴黎罗什福科街(Rochefoucault)的住房都留给了国家,以便使之成为一座博物馆:古斯塔夫·莫罗博物馆。《出现》(1876年,水彩画,奥赛博物馆)与人们在这个博物馆中可以看到的《跳舞的萨罗美》(1869—1876年)经常影响着乔里-卡尔·于斯曼的杰出的象征主义文学作品《回头路》中的主人公埃森特。

1886年,象征主义被官方认可:让·马雷阿斯(Jean

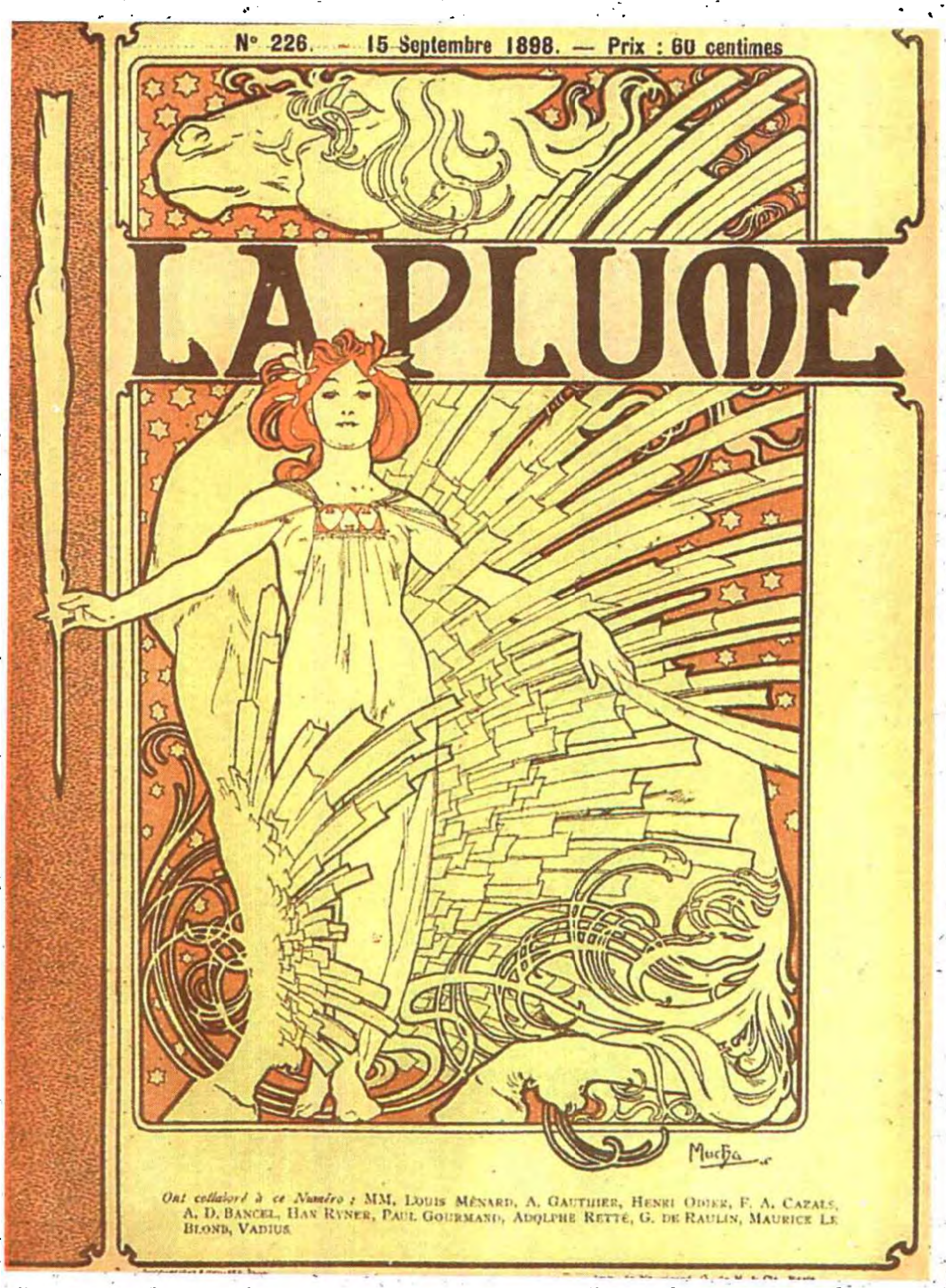
**古斯塔夫·莫罗**
(Gustave Moreau)
*《俄里迪斯坟墓上的俄耳浦斯》*
(1890年, 巴黎古斯塔夫·莫罗博物馆)。俄耳浦斯的题材在绘画中是经常出现的。在17世纪, 画家们喜欢俄耳浦斯诱惑动物的情节。在19世纪, 这一题材尤其被象征派画家所借用, 他们选择表现俄耳浦斯被打入地狱和俄里迪斯不可挽回地遭到失败之后令人痛苦的情节。
*摄影*: *J.-L. Charmet*
©*Arch*. Larbor/T



Maréas)在费加罗报上发表了象征主义宣言。同年, 也是印象派举办最后一次画展, 参加那次画展的有修拉、高更和奥迪龙·鲁东(Odilon Redon, 1840—1916年), 这些人反对学会派, 当然也反对自然主义。整个欧洲都受到了象征主义的影响, 这一运动的特点是, 它不只是一种艺术运动, 而且首先是一种文学运动, 因此它就比其它任何运动都更能与诗歌音乐建立起密切的联系。

## 一种搬移的艺术

一切都有助于这一运动在欧洲的传播: 新的交通方式为艺术家们的旅行提供了方便, 尽管有些艺术家脱离社会而隐




**阿方斯·米沙**
(Alphonse Mucha)
*《羽笔》*
杂志(la Plume)的封面，(1898年，巴黎雅克·杜塞文学图书馆)。
*摄影：R.Lalance ©Arch.Larbor/T ©ADAGP，1999*

在象征主义运动的传播中，杂志扮演着特殊的角色，起着重要的作用。

这些杂志印数都不多，但是它们都表现出同情无政府主义思潮，同情反对自然主义、工业文明，同情追求唯美、时髦("snobisme"一词是这个时期出现的，并代替了波德莱尔时期的"dandysme"一词)和晦涩的倾向。人们在杂志上极力主张崇拜美，并热衷于神秘学说，甚至秘传学说。虽然风格通常是造作的，但观念翻新数不胜数。

**《艺术与批评》**(Art et Critique)：让·于廉(Jean Jullien)主办。

**《现代艺术》**(L'Art moderne)(1881—1914年)：由奥克塔夫·莫斯(Octave Maus)、埃德蒙·皮卡尔(Edmond Picard)和埃米尔·维拉朗(Emile Verhaeren)创办，为布鲁塞尔"双XX"派的报纸。

**《海神的号角》**(La Conque)：由皮埃尔·路易(Pierre Louys)创办。

**《颓废派》**(Le Décadent)：由安道尔·巴居(Anatole Baju)创办；其最初的名字为《文学与艺术颓废派》(Le Décadent littéraire et artistique)。该杂志团结了反对现存模式并以乔

里—卡尔·于斯曼《回头路》的主人公为学习榜样的巴黎文学界。




卡罗斯·施瓦布（Carlos Schwabe）1892年第一届"罗丝—克鲁瓦"（Rose–Croix）沙龙宣传画。（伦敦罗尔画廊）。
摄影：© de la Galerie © Arch. larbor DR/T

**《法兰西信使报》**（Le Mercure de France）（1889—1965年）：由阿尔弗雷特·瓦莱特（Alfred Valette）与一些作家创办。为象征派最为重要的杂志。

**《现代主义者》**（Le Moderniste）（1889年；一共出了八期）：周刊，由阿勒贝尔·奥里耶（G. Albert Aurier）领导，并与*《法兰西信使报》*合作。

**《潘神》**（Pan）（1895—1900年）：由尤利乌斯·迈埃尔—格雷费（Julius Meier–Graefe）在柏林创办。季刊，装帧高雅，尽管它是服务于新艺术的，但它传播象征主义观念。

**《羽笔》**（La Plume）（1889—1914年）：由戴尚（L. Deschamps）创办，以其专刊形式面向象征主义和所有重要艺术。

**《白色杂志》**（La Revue Blanche）（1889—1891年）：在布鲁塞尔出版的法国与比利时合办的杂志，由勒克莱尔（P. Leclercq）与奥日（J. Hogge）和热诺姆（A. Jeunhomme）联合创办。该杂志于1891—1900年在巴黎出版，创办人为塔戴·纳唐松（Thadée Natanson），至1900年，其作用对于象征派是极为重要的。1896年，菲利克斯·费内翁（Félix Fénéon）成了其骨干。

**《独立杂志》**（La Revue indépendante）（1884—1892年）：其全名为*《政治、文学与艺术独立杂志》*，1884年11月至1885年5月，由菲里克斯·费内翁创办，面向象征派。后由批评家兼诗人爱德华·迪加丹（Edouard Dujardin）接办。1886—1888年间由特奥多·德·威斯瓦（Teodor de Wysewa）任主编。1888—1889年间由居斯塔夫·卡恩（Gustave Kahn）任主编；从1889年初开始由德·尼翁（F. de Nion）和博纳姆尔（G. Bonnamour）任主编，采取了更为自由的方式。

**《瓦格纳派杂志》**（La Revue wagnérienne）（1885—1888年）：由爱德华·迪加丹主编，目的是传播瓦格纳的作品，汇集了一代象征派艺术家。

**《象征派》**（La symboliste）（1886年，四期）：周刊，由居斯塔夫·卡恩、让·莫雷阿斯和保罗·亚当（Paul Adam）任主编，宗旨是反对*《颓废派》*杂志。

**《现在和不久以前》**（Van Nu en Stracks）：1893年创刊，最初为比利时弗拉芒地区的象征派运动杂志。1896—1901年，该杂志面向外国文学。

**《神圣的春天》**（Ver Sacrum）：1898年在维也纳出版，后于1899年在莱比锡出版，它是分离派杂志，但也传播象征主义观点。

**《时髦》**（La Vogue）：1886年创办。1887—1889年间，该杂志明显地转向象征主义。

**《瓦隆地区》**（La Wallonie）：1886—1892年间由诗人阿勒贝尔·莫凯尔（Albert Mokel）在列日主编，为比利时最重要的象征派杂志。

**《黄皮书》**（The Yellow Book）：1894—1897年，英国杂志，由约翰·莱恩（John Lane）创办，因比尔兹利（Beardsley）的插图而著称。

与这些杂志同时的，还有一些更热心传播象征主义的杂志，如在罗马尼亚于1880创刊的*《文学界》*（Literatorul）；1910—1914年在匈牙利发行的*《东方》*（Nyugat）；1908—1913年在西班牙出版的*《促进》*（Prometeo）；1889—1904年在俄罗斯出版的*《艺术世界》*（Mir Iskoussiva）和1904—1909年出版的*《白色》*（Vesy）。

**亨利·芳坦－拉图尔**
(Henri Fantin-Latour)
*《维纳斯山的冷杉木屋》*
(1864年，洛杉矶艺术博物馆)。芳坦－拉图尔的这幅画的构图是受瓦格纳的启发他是现代派画家的朋友和辩护者。芳坦—拉图尔通过被视为是宣言书的一些作品，证实了这一点：《向德拉克洛瓦致敬》(1864年)、《巴蒂尼奥勒人的作坊》(1870年)。他还以许多手法精巧的静物画而闻名。
*摄影 © du musée Arch. larbor/T*

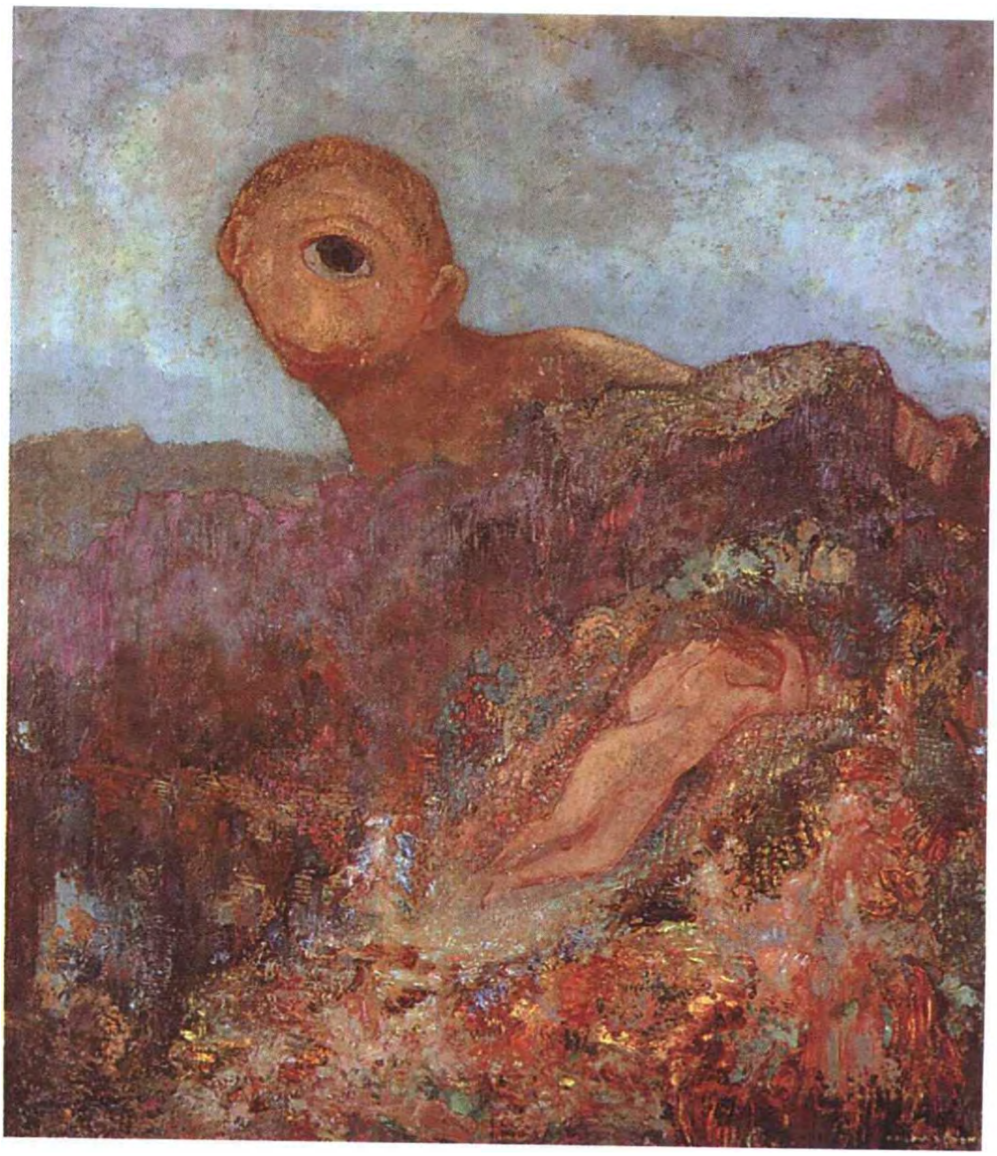


居；他们之间以及他们与诗人、作曲家和作家之间建立的关系；不断增多并由作家、诗人和艺术家为其撰稿的杂志的流通(参阅“主要的象征派杂志”)；在巴黎、根特(Gand)、慕尼黑和柏林举办的国家或国际画展；官方以外的由画家派别自己举办的美术沙龙和画展：例如在布鲁塞尔，1884—1893年存在的“双XX画派”(Groupe XX)，于1894年取而代之的“自由审美派”(la Libre Esth é tique)，1896年的理想主义沙龙；在巴黎，1884年的独立派沙龙，1892—1897年由萨尔·佩拉当(Sar Péladan)组办的历经数年的罗丝－克鲁瓦沙龙(Salons de la Rose Croix)；在维也纳，1897年在古斯塔夫·克里姆特(Gustav Klimt，1862—1918年)领导下举办的“分离派画展”(la Sécession)等等。我们已经看到，象征主义运动最为鼎盛时期是1885年至1895或是至1900年，甚至有些人将它一直延续到1914年。

象征主义方法，是一种智力方法。它从一种观念、一种感觉、一种情绪出发，在自然中寻找一些节奏、一些形式、一些色彩——对于这些，艺术家通过类比并非想让人们看到而是启发人们联想到。艺术家的创作，在于通过一种意向、一种象征来表现思想或情感。艺术并非是一种复制，也不是对真实的再现，而是对波德莱尔称之为神秘之物、“对应”方式的一种转达：“正是美的这种受人崇尚的、永垂不朽的本能，使我们把大地与其各种场面看做天空的一种特征、一种对应。”艺术家可以远离真实；他们的作用和他们主要关注的

东西，是表现他们的直觉、他们的情感。室外绘画，并不再是首先考虑的事情；但是，如果他们断言他们是凭着记忆来绘画的(高更、蒙克)，那是因为他们除了反对印象派之外，还想指出，对现实的表现并不存在于表面，而是这种表现是被人们所看到的表面启发而成的。

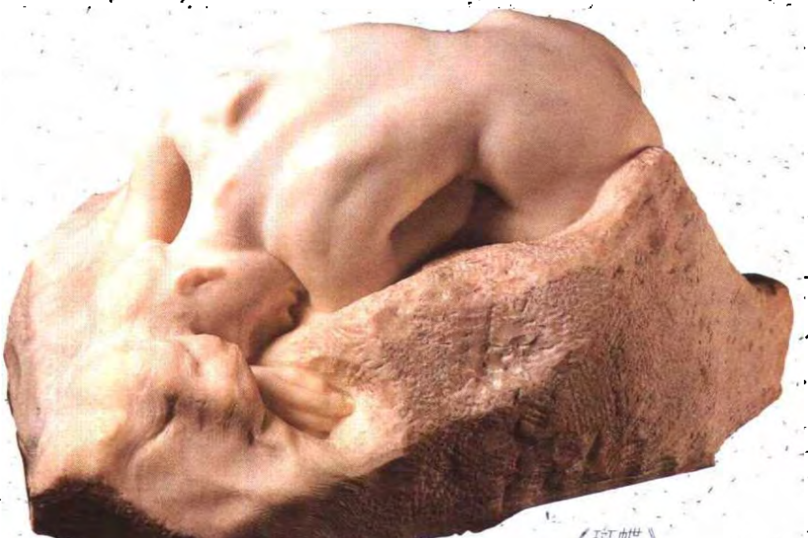
象征手法，由于借助于搬移来进行，所以与动词和声音有着密切的联系。因此，现在的、甚至还有过去的文学和诗歌，都变成了主要的启发源泉。虽然浪漫主义也曾经借助过文学和诗歌，但作者和题材都变了。前拉斐尔派画家如罗塞蒂或伯恩-琼斯更喜欢基茨、坦尼森，而不大喜欢沃兹沃思和拜伦。雨果因其《世纪传奇》一书发表于1859年，而被某些象征派画家看做是提供了占星家的角色，这些画家中包括欧仁·卡里耶尔(1849-1906年)和奥古斯特·罗丹(1840-1917年)。马拉美、兰坡和梅特林克，更是启发了菲里西安·罗普



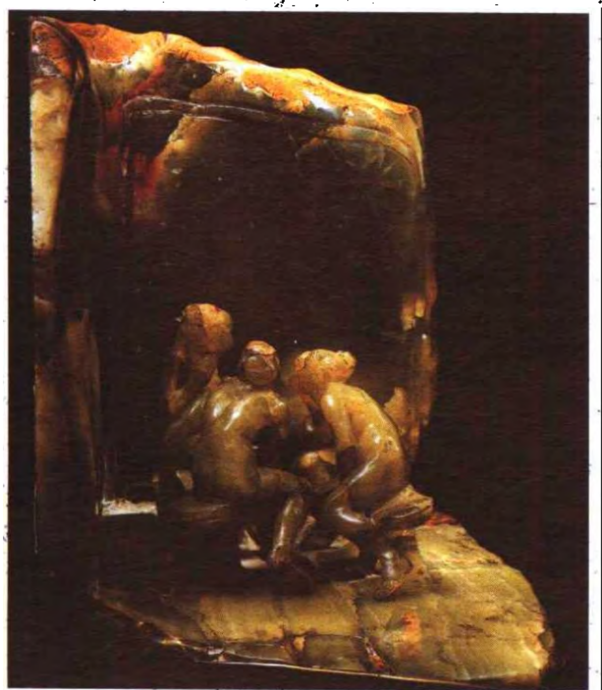
**奥迪龙·鲁东**
(Odilon Redon)
*《独眼巨人》*
(约1898-1900年，荷兰皇家博物馆，克勒莱尔-穆勒收藏品)。鲁东直到1898-1900年之前，一直创作黑白木炭画或石印画。从这个时间开始，他逐渐地放弃了“黑色”绘画，而引入了颜色。石头后面的独眼巨人，并不使年轻的女子心慌意乱，它象征着鲁东自身战胜邪恶的力量。
*摄影：© du musée/T*



《地狱之门》
（石膏塑像，1880－1917年，巴黎奥赛博物馆）。虽然总的题材取自但丁的《神曲》，但对于爱情和生活的悲观情绪则被波德莱尔的《恶之花》所主导。不过从风格上来讲，它更属于折中主义。其参照实物是吉伯蒂(Giberti)在佛罗伦萨给圣洗礼堂作的《天堂之门》和1841年由特里克蒂(Triqueti)完成的玛德莱娜教堂的门。从整体上讲，该作品具有古典的文艺复兴时期的风格，但是也包含着后期哥特式的成分。
摄影：© B. Amano/Artephot/T



《斑蝶》
（大理石雕塑，1883年，巴黎罗丹博物馆）。
摄影：© musée Rodin



**卡米尔·克洛代尔**
(Camille Claudel)：
《聊天人》
（玛瑙与青铜雕塑，1897年，巴黎罗丹博物馆）。
摄影：© musée Rodin
©ADAGP, 1999

**1840年**：奥古斯特·罗丹出生于巴黎一个普通家庭。他在勒高克·德·布瓦博德朗艺术学校(Lecoq de Boisbaudran)听过课，但未能进入美术学院。

**1864年**：他认识了他后来的终生伴侣罗丝·博莱(Rose Beuret)。他被当时著名的雕塑家卡里耶－拜勒兹(Carrier-Belleuse)所雇用。1870年战争后，他到布鲁塞尔工作，1875年赴意大利，1877年回到法国。

**1880年**：他接受了*《地狱之门》*的定件，他为此而工作了一生。

**1881－1882年**：与他的学生和合作者卡米尔·克洛代尔（作家克洛代尔的妹妹）坠入情网，十六年后他们的关系破裂，后者精神崩溃。罗丹接受许多重要的定件，其中包括*《加莱义民》*、*《维克多·雨果》*、*《巴尔扎克》*。后两件作品后来被拒绝。

**约1900年**：罗丹获得了巨大成功。诗人莱内·玛利亚·里克(Rainer Maria Rike)于1905年成了他的秘书，建议他租用比龙旅馆，该旅馆于1908年改名为罗丹博物馆。

**1916年**：他将自己的作品与收藏捐赠给国家。

**1917年**：于极度贫困中去世。



**詹姆斯·恩索尔**
(James Ensor)
*《面具与死亡》*
(1897年，列日美术馆)。他的家族出售戏剧面具，恩索尔从面具中获取灵感，并赋予其一种象征的意义，该象征意义引导人们去思考生命面对死亡而出现的化装舞会。与嘲弄和悲剧建立的这种联系，使他成了表现主义的先驱。
*摄影：©Giraudon/T*
*©ADAGP，1999*

(Félicien Rops，1833—1898年)、卡洛斯·施瓦布(1866—1926年)和罗丹(《地狱之门》)。

但是，19世纪的作家中，没有任何一位能与埃德加·坡所取得的成就相比。埃德加·坡的作品在被波德莱尔翻译过来之后，被众多画家们广泛地表现，例如鲁东、阿勒贝尔托·马蒂尼(Alberto Martini)、普勒维亚蒂(Previati)、威廉·德古沃·德·农克(William Degouve de Nuncques)、弗朗迪塞克(Frantisek)等。艺术家们依据传统，从重要的文学作品如但丁、莎士比亚的作品，或从画家和诗人如威廉·布莱克的作品中选取题材。但是与《神曲》或《哈姆雷特》中的男性形象相比，他们更喜欢(罗塞蒂的)贝阿特里丝和(米莱的)奥菲丽娅女性形象。

借助于圣经或传说，神秘主义或哲学思考的倾向得到了揭示。这是一种新的倾向，它体现在整个象征主义艺术中。于是，艺术家们从圣经中汲取题材(萨洛美题材的成功：夏凡纳、莫罗、鲁东、吕西安、莱维-杜尔梅)，就像他们在古代的神话(莫罗、鲁东、博克兰、汉斯·冯·马尔)或北欧的传说(挪威人埃格迪尤斯[Egedius]，1877—1899年；芬兰人加朗-卡勒拉[Gallen-Kallela]，1867—1931年)汲取题材那样，也像他们在基督教教义或在“文艺复兴前期的作品或艺术家”那里(高更)汲取题材一样，他们或者根据古代神话与基督教教义的对立内容来创作(克林格)。在这种对应关系中，音乐起到

**菲里西安·罗普斯**
(Félicien Rops)
*《尤素夫·佩拉当的情感启蒙》*
(巴黎卢浮宫素描室)。罗普斯的名声主要在木刻画、铜版画和石版画方面。这些画表现了从浪漫主义到象征主义过渡的一个时代的文学环境。罗普斯非常看重神话人物佩拉当，这个人物经常出现在他有关基督教神秘性的作品中。在这位艺术家的作品中，女人是永恒的题材：他表现的女人既是胜利者，又是巫婆和妓女。
*摄影* © *M. Bellot/RMN*

了一种它从未有过的作用。里夏尔·瓦格纳的《冷杉木屋》于1860年在巴黎上演，象征派不顾他的音乐与国籍所带来的对立，而把他当做了他们的半个上帝。德·特里斯坦(De Tristan)、西格弗莱德(Siegfred)和帕西法尔(Parsfal)，这些艺术家们重新采用在死亡中耗费的爱之激情的题材。芳坦-拉图尔和惠斯勒，还有伯恩-琼斯、让·戴勒维勒(Jean Delville，1867—1953年)、亨利·德·格鲁(Henri de Groux)以及在他的影响下的恩索尔和克林格，他们都参与了这一创作，这种现象从1880年起被马拉美称为“瓦格纳主义”，而且在1885年，出版了维里耶·德·利尔-亚当(Villiers de L'lsle-Adam)参与创办的《瓦格纳杂志》。瓦格纳在乌云与黑暗、上帝与人、欲望与死亡之间制造了出现所有幻觉的狂喜与恐惧。

## 自我与宇宙



但是从音乐或文学中提取题材，是在这些题材使象征派艺术家们个人需要的时候，才使他们感兴趣。在象征派世界中，艺术家拒绝逸闻，而是处理有关人的基本问题，如生命、死亡(博克林、蒙克、雨果·西姆贝尔〔1873—1917年〕、欲望、爱情(塞冈蒂尼、贺德勒、罗丹)、自然、神性、关于时间的思考、季节、面对大海或神秘的森林。

与处理人与自然的和谐的题材(汉斯·凡·马尔)相对立，艺术家们处理专一的爱情(莫罗、莫里斯·德尼、鲁东)、面具(恩索尔)、魔鬼(克林格)、一般的罪恶，尤其是堕落的天使(鲁东、米卡埃勒·沃鲁贝尔〔1856—1910年〕)。

女人的形象主导着画面，因为她本身就象征着欲望与死亡的

**古斯塔夫·克里姆特**
(Gustav Klimt)
*《亲吻》*
(1908年，维也纳奥地利画廊)。借助于重复相同的图案来完全覆盖表面和无视角地重叠平面的方式，以及在画面中暗示性地安排一些诸如象征意义不明确的鸟的成分，是克里姆特在这个时期的艺术特征。
*摄影：pjotostudio Otto*
*© Arch.Larbor/T*



双重性(古斯塔夫·克里姆特)；年轻的姑娘成为仙女(阿芳斯·米沙)、腼腆的女子(夏凡纳)、成为诱惑人的和必然带来不幸的女人(伯恩–琼斯，克诺夫，冯·斯塔克)、成为导致作恶的(罗普斯)和危险的(蒙克)女人之前，所表现出的纯洁与性感(弗朗兹·冯·斯塔克[von Stuck，1863–1928年]、罗塞蒂、伯恩–琼斯、惠斯勒)。

艺术家们在那些模糊与神秘的感觉中，直至潜意识的边缘，在幸福与忧虑、梦想与噩梦之间来挖掘人物的心灵。他们与当时的医学同时发现了人类的潜意识，并寻求理解或至少想办法通过睡眠和梦境将其表现出来：夏凡纳的梦想，克林格的噩梦，鲁东的梦境——对于鲁东，纳唐松(Natanson)称其为“梦的王子”，其方法是建立在“服从于潜意识的到来”基础上的。鲁东在其著名的《自我》日记(1867–1915年)中承认埃德加·坡是他的老师——因为后者说过：“任何确定性都存在于梦境之中。”鲁东在为埃德加创作系列石印画《致埃德加·坡》(ÀE.Poe，1882年)之前，曾于1879年画出了以《在梦境中》为主题的系列画。

艺术家们越是不离开他们的人物，他们就越是发现了孤独(莫罗、哈拉尔德·索尔贝格[Harald Sohlberg]、克诺夫、

**菲尔南·克诺夫**
(Fernand Kjnopff)
《我随后关上门》
(1891年，慕尼黑新艺术博物馆)。这幅画是受了前拉斐尔派画家罗塞蒂的妹妹克里斯蒂娜·G·罗塞蒂(Christina G. Rossetti)的一句诗："谁来解放我？"的启发而创作的。它表现了标志着一代象征派画家的特征：孤独、忧郁和悲观。
摄影：du musée
© Arch. Larbor/T

蒙克)、寂静(鲁东、克诺夫)与忧虑。表现自我，通常带有充满悲观情调的一种哲学思考，这种思考接近于德国哲学家，如叔本华和尼采的哲学思想的思考。但是，为了走上"通往内心之路"，手段不像目的那样重要。在细心的分析与综合之间，缺乏共同的风格与选取不同的造型方式，是象征派最为明显的特征。

## 象征主义的审美观

某些艺术家不关心寻求一种新颖的审美观。他们使用其他人已经创立的审美准则：例如普雷维亚蒂、塞冈蒂尼、奥斯伯特(Osbert)、马丁或梅塞克(Masek)从修拉那里学到的点彩法技巧；克兰的现实主义；莱维—迪迈尔(Lévy—Dhurmer)的既有学院派的准确性又有印象派修养的风格。不论他们是通过兼用同一图案来创作(让·图[JanToorop]、亨利·德·格鲁、列翁·弗雷德里克[Léon Frédéric]、夏尔·莫兰[Charles Maurin]、恩索尔)，还是构图内容过多或是通过简化而追求本质(惠斯勒、斯堪的纳维亚半岛的画家们)，其目的都是借助于象征手法去启发人们想像所见之外的东西。

可是，从遍及世界的象征主义中还是出现了某种规则。在这些规则中，明显占主导地位的是圆形的构图、流动或旋转的节奏；弯曲的轮廓、平面色彩装饰启发的形式；忽视透视法的倾向——也就是通过填满背景或相反填满近景或是通过在作品的空间剪裁形象来取消空间印象。

相反，其他艺术家们则寻求建立后来被称为"隔离主义"



**乔治・瓦特**
(Georges Watts)
*《希望》*
(1885年，伦敦塔特陈列室)。根据作者的解释，年轻女子正试图依据竖琴上剩下的惟一一根琴弦来创作音乐。
*摄影 E. Tweedy © L-arbor/T。*





**吕西安・莱维-迪迈尔**
(Lucien Lévy-Dhurmer)
*《夏娃》*
(1896年，彩笔与水粉画，巴黎米歇尔・佩里奈收藏)。列翁・泰维南(Léon Thévenin)在分析这位艺术家的灵感的时候，这样解释他对题材的选择："伊甸园中的女逃逸者是不信教世界、是充满自然与感官世界的象征。"
*摄影：© Bullcz-DR/T*

**阿芳斯·奥斯伯特**
(ALphonse Osbert)
*《古代的夜晚》*
(1908年，巴黎小宫博物馆)。奥斯伯特曾经是罗丝—克鲁瓦(Rose-Croix)美术沙龙最忠实的参展者之一。几位年轻的女子在落日下梦想，是他的作品中经常见到的主题。
*摄影：© Bulloz/T*
*© ADAGP，1999*



(cloisonnisme)继而被称做“综合主义”(synthétisme)的一种造型语言。这种审美观是1888年在法国的布列塔尼地区蓬塔旺镇出现的，是埃米尔·贝尔纳和高更共同钻研的成果。根据这种观念创作出的第一幅作品是《布道之后的幻觉或雅格布与天神的斗争》。这是宣言性的作品：在日本绘画的影响下，一种普遍的简单技法出现在构图中、平涂的色调中。贝尔纳自己给隔离主义下的定义是：“迪雅尔丹把这种初步的探讨状态取名为隔离主义，因为每一种色调的轮廓赋予画面一种被隔离的情态。由于色彩和线条的装饰原因，所以，它更像是一种彩绘玻璃，而不像是一幅绘画。”而且，在日本绘画的影响下，隔离主义最终结果是综合主义。

一群艺术家围绕着贝尔纳和高更组成蓬塔旺流派。保罗·塞律西埃作为他们中的一个，在一个雪茄盒上画出了著名的风景画《护符》(1888年，巴黎奥赛博物馆)。后来他把这幅作品拿给他的于廉学会的一些朋友们看，并与他们一起组成了独立派画家协会，即“预言派画家”。在这一流派中，装饰与日本风格占主导地位，他们中有亨利-加布里埃尔·伊



**保罗·塞律西埃**
(Paul Sérusier)
*《夏多诺夫-迪-法乌市的坡尔特圣母院的朝圣日》*
(约1896年，坎佩尔美术博物馆)。塞律西埃由于对神智理论极感兴趣，所以成为了独立派画家的热情理论家。他说，布列塔尼"是我的真正祖国，因为我是在这里带着思想出生的"。这里是上帝为这位艺术家表达自己的信仰而选定的土地。这位艺术家在布列塔尼的风景里感受到一种永恒的乐趣，感受到风俗与人物的一种无时间性，而他就把自己对装饰艺术的考虑放入其中——他从1893年以后曾经是吕尼耶-坡(Lugné-Poe)在俄弗尔剧院(théatre de l'O-euvre)的合作者，而且装饰性思考在他的全部作品中占有位置。
*摄影：E.Legrand*
©Arch.Larbor/T

贝尔(Henri Gabriel Ibels)、博纳尔、维亚尔(Vuillard)、保罗·朗松(Paul Ranson)、科尔·格扎维埃·鲁塞尔(Ker Xavier Roussel)。

第二年，在万国博览会内的沃尔皮尼(Volpini)咖啡馆，他们举办了第一次画展：批评家奥里耶(Aurier)在《法兰西信使》杂志上热情赞扬高更；象征派画家兼理论家莫里斯·德尼(Maurice Denis)在《艺术与批评》杂志上发表了宣言书，他在宣言书中说："回想一下，一幅作品在画成一匹战马、一个裸体的女人或表现某段逸闻之前，基本上只是上面带有以某种方式聚在一起的各种颜色的一个平面。"莫里斯·德尼在强调绘画作品的首要目的、强调由各种造型符号组成的物质性(而颜色在其中起着主要作用)的同时，似乎为高更的一种观念做了整理；这种观念后来成为理解20世纪艺术的著名的和基本的观念。

1891年，奥里耶在《法兰西信使》杂志上就高更发表的题为《象征主义与绘画》的文章中，概述了什么是艺术作品：

1.是观念性的，因为它惟一的理想就是表现观念；

2.是象征性的，既然它将通过形式来表现这种观念；

3.是综合性的，既然它将依据一种普遍的理解方式来写出这些形式；

4.是主观性的，既然对象在艺术作品中将永远不被看成是对象，而被看成由主体感受的观念符号；

5.(一种结果)是装饰性的，因为真正的装饰性绘画，就像埃及人、大概还要算上古希腊人和原始人所曾经理解的那样，它不是别的什么，而只是一种主观的、综合的、象征的和观念性的艺术表现。”

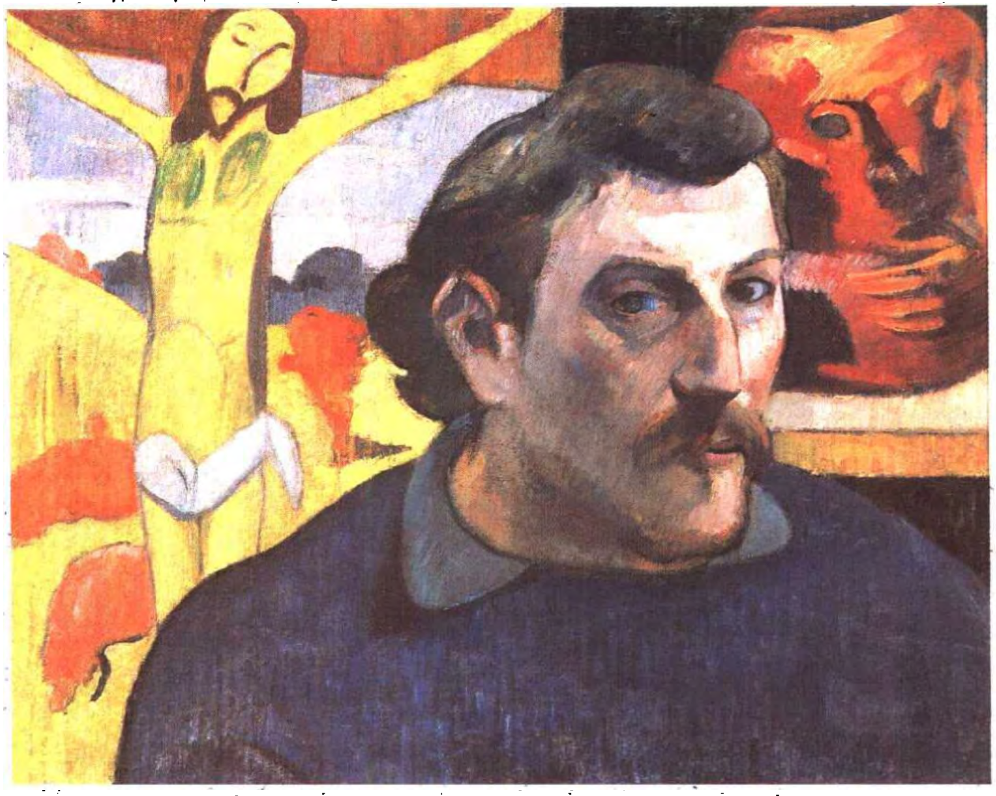
从1891年开始，直到世纪末，法国的绘画运动得到了发展，并加入到了欧洲象征主义运动之中。它通过多种方式参与这一运动：借助于各种杂志，其中，纳唐松兄弟主编的《白色杂志》是最著名的杂志；它也参加由马拉美在伏尔泰咖啡馆主持的聚会；它出版书籍，其中包括梅勒里奥(Mellerio)1896年写的《绘画中的理想主义运动》；它还参加国外的画展。

因此，真实并不具有内在的价值，而是被感觉为由幻觉所改变了的观念世界的面纱与面具。然而，这种真实通过一些无形的和神秘的线与一种隐蔽的现实联系起来，而艺术家借助于特殊的感觉能够发现这种现实的含义。从这个世界到经常是难懂的奥秘的门槛，艺术家变成了神甫。他并不看重目光的客观性，而是传授主观性。如果自我进入了游戏之中，并不是以浪漫派的方式。浪漫派努力参照被用来当做镜子的自然来表现他们的自我。对于象征派来讲，自然是他们为了寻找意象而依靠的材料，这种意象借助于类比可以使他们转换自己的观念。

面对实证主义的价值，象征派并不那么关注现代性，也不确定一种风格，而只是考虑实现瓦格纳式的梦想，以及通过转换成绘画或雕塑、文学、诗歌和音乐来实现各种艺术的综合。不过，只是到了下一代即新艺术的一代，这种雄心才包容了所有的艺术。



《自画像或黄色基督》(1890—1891年，巴黎奥塞博物馆)。这幅作品，是在普勒迪(Pouldu)画的，它是高更于1899—1891年间所作系列自画像中的一幅。画家的这幅自画像包含着两种象征形象：左边，基督是艺术家变了形的意象；右边，一个他曾经赠送给埃米尔·贝尔纳的妹妹玛德莱娜的陶罐，提醒人们他也是"野人"。
摄影：© R.G/RMN



左页：
《白马》
(1898年，巴黎奥赛博物馆)。这幅作品是模仿帕泰农(Parthénon)的一幅浮雕而创作的。它说明了高更针对颜色的现实论而表现出的完全的自由性：例如蓝色在水中的黄色反光。特别是颜色不再具有描述的价值。此外，高更曾就这幅作品说过："我退离得很远，甚至比帕泰农还远，直至进入到我童年时的癖好之中。"
摄影：© Giraudon/T

**1848年：**保罗·高更生于巴黎，父亲是一位反无政府主义的记者，其祖母是弗罗拉·特里斯坦。全家移居秘鲁，父亲死后，母亲阿丽娜·夏扎尔(Aline Chazal)决定与孩子们留在利玛。

**1855年：**全家返回法国。在上过几年学之后，高更多次搭船远出，他是在印度得知他母亲去世(1867年)消息的。

**1871年：**他定居巴黎，他在一家兑换行里找到了一份工作，并开始从事素描和绘画。

**1873年：**他与一位丹麦女人麦特·加德(Mette Gad)结婚，后来生了好几个孩子。不久，他与埃米尔·舒费内凯尔(Emile Schuffenecker)(1874年)和毕沙罗(1877年)结合在一起。

**1879年、1881年、1882年：**他参加印象派画展。

**1883—1887年：**他放弃了兑换行职务，专心从事绘画。在两年的时间里，从鲁昂到哥本哈根，他在寻找一种他无法达到的平衡。这种漂泊不定使他的家庭生活失败，并陷入贫困之中。

**1887年：**在哥本哈根停留一段时间(1884年)后，他在蓬塔旺度过了一个夏天(1885年)，去了巴拿马和马提尼克群岛。

**1888年：**返回到蓬塔旺，他重新找到了埃米尔·贝尔纳。隔离主义和综合主义就诞生于他们的思考。

**1888—1889年：**他与凡·高都赞同一种为时很短的法伦斯泰尔空想论。在阿尔勒，他们两人分手了。高更回到巴黎，随后又第三次去英国。

**1891年：**他去了塔希堤岛，并在那里呆了两年。

**1895年：**他知道自己患了梅毒，又重新来到了塔希堤岛，并于1901年定居在马吉兹(Marquise)群岛。

**1903年：**高更因所患疾病和饮酒过度而去世。

同年秋季沙龙为其举办了回顾展，这次回顾展激励了许多青年艺术家。

# 折中主义

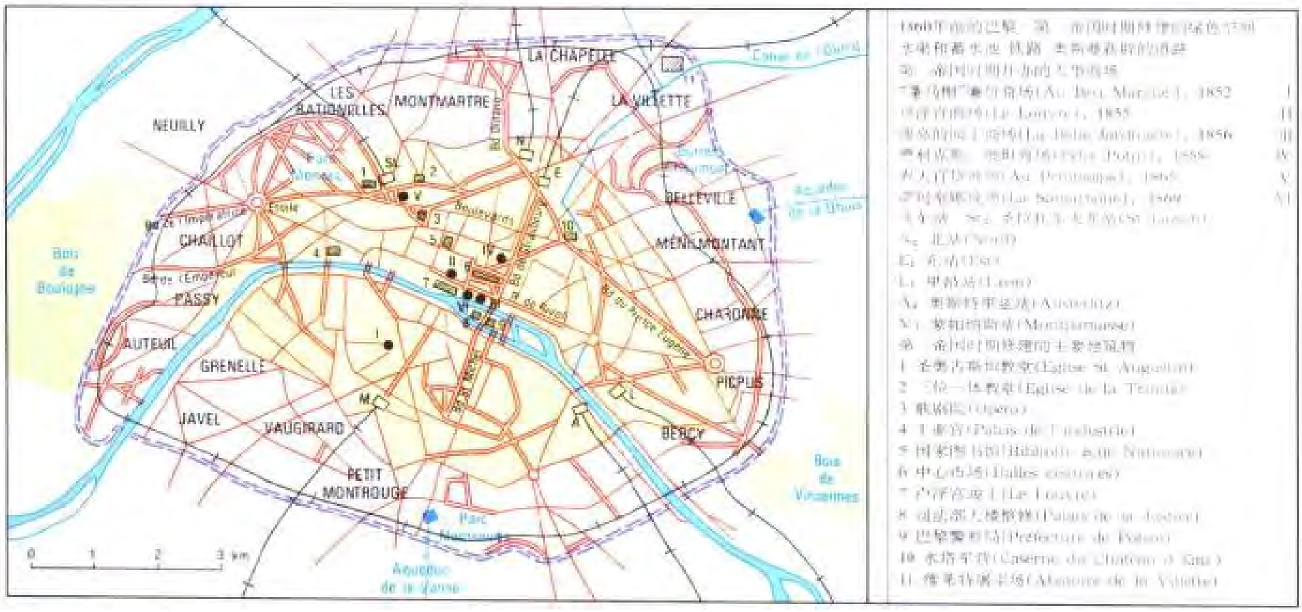
在欧洲，从1830年开始，确定一种现代风格，成了建筑学家们主要关心的事情。19世纪的风格是什么呢？能否找到这个时代专有的一种风格即一种崭新的风格呢？对于研究材料、技术和规划的人来说，19世纪下半叶的现代性在城市规划、建筑、雕塑和装饰艺术方面是很明显的：它们的应用是新颖的，而且与当时社会、经济和科学条件是一致的。可是，这半个世纪的反常之处在于它从过去时间的关系中也找到了它的现代性：这种关系表现为使用从前的风格，人们一般把它说成是"折中主义"。因此，那些在无官方决定和预订的情况下就无法动手的作品，便处于一种过去与现时的尖锐和紧张的对立之中。巴黎就是这种对立的例证，而这种对立，人们在欧洲所有大城市中都可以看到其不同的变化形式。

## 城市规划的发展

印象派画家们所画的城市风景，即为巴黎的风景。尽管巴黎当时是一处巨大的工地，但风景画中无任何拆除痕迹，也没有破坏痕迹。像欧洲大部分城市一样，巴黎从1830年开始搞现代化，这种现代化在第二帝国时期达到顶峰。出于解



*《歌剧院大街，最后的拆除》*
（巴黎国家图书馆）。在第二帝国时期由奥斯曼开始的工程，后来在第三共和时期继续进行。
*摄影：© Archives Larbor/T*




第二帝国时期巴黎的变化平面图

决社会问题的政治利益和将巴黎变成现代首都的考虑，皇帝本人也非常关注现代化的建设，任命奥斯曼男爵(Haussman，1809–1891年）为塞纳省的省长。直到1860年以前，他都直接介入此事。

第二帝国时期城市规划的实力（这使其在外省和在国外创造了财富），存在于它的观念与现实的统一。这种统一取决于规划革新的整体设计，与其它城市相反，这种设计是由一个人即奥斯曼来进行到底的。关键在于从整体上对巴黎城进行规划，其原则继承了巴洛克时期城市的动力和开放观念：在高处，讲求建筑的布局和视角的壮观，楼宇形式各异，以代表城市特征并使其从多种功能方面得到读解；在地面上，轴线清晰，无确定关系地连接各个远点；在地下，是其各种功能网。

使巴黎现代化的必要性，很大程度上并不在于战略——政治方面的考虑——这是人们通常提到的原因，它们更应该说是其结果，而仅仅在于两点基本的原因：公共卫生和交通，它们都是由于城市的发展所引起的。自1830年起，卫生部门人员就指出了巴黎的不足之处。在这座城市里，市中心或市郊，越来越多的居民居住在容易引起传染病（例如1832年、1848年和1849年的霍乱）的恶劣环境中。要有空气、有阳光，这些是生活良好的卫生环境。在画家们去巴比松或芒什海峡露天作画的时候，巴黎开始有了小广场、公园、花园和栽有树木的大街。

由于越来越多的居民涌进城里，就必须建立交通主干线。铁路的发展和火车站的建设，就必须有接待人群的广场和疏

散人流的路线，为了不使城市的某些地方堵塞，这种需要已经变成第一位的了。印象派画家，例如毕沙罗，已经注意到了人群的这种流动情况，而城市规划人员也在努力使这种流动变得更容易些。

第二帝国时期的城市规划，其特点在于创立了新大街与小街的网系，该网系与从前的网系重叠交错。人们毫不犹豫地在已有的城市网系中大刀阔斧地拆迁，以便开辟比老路更宽的笔直街道。这些街道的两旁，大都是六层的楼房，当然具有很好的建筑质量，但使道路笔直通畅更为重要。人们拆除了中世纪的居民区，为的是重新建设，例如把原有的菜市场改建成了大型菜市场，在西岱岛上建立了行政办公区。人们规划巴黎城东，因为这个地方发展很无秩序，于是就在那里建立了平民百姓居住区，而巴黎西城则变成了富人区。

按照英国人的做法，为了使空气流畅，城里增加了小广场和为大街栽种树木，并且在阿道夫·阿勒芳（Adolphe Alphand，1817—1891年）的领导下，建造了多处大公园：在东侧，有万塞纳森林公园（bois de Vincennes）；西侧，有布朗宁森林公园（bois de Boulogne）；南边，有蒙苏里公园（Montsouris）。

巴黎城由于把旧城防地带与进城收费站之间的一些市镇收纳进来而扩展城市面积。其行政区也由八个扩充到二十个，并且部分行政管理权也分散给了二十个行政区政府。人们还尽力使巴黎保持清洁卫生和富有功能：在弗朗苏瓦－欧仁·贝尔格朗（François—Eugène Belgrand，1810—1878年）的领导下，巴黎安装了煤气设备、供水设备和排水设备。

以巴黎为榜样，外省诸城都为城市的扩大而重新规划，拆除了旧城墙，并与新火车站联系起来。在里尔，人们开辟了现在的菲戴尔布（Faidherbe）大街；在马赛，人们修建了共和国大街；在里昂，克洛德·威斯（Claude Vaisse，1799—1864年）省长从1854至1864年间曾把奥斯曼作为自己的比试对手。

巴黎，作为现代的首都，成了外国城市的榜样。罗马，它在1871年重新成为新王国的首都，于1882—1901年间实施的威维亚尼（Viviani）计划规定了开辟维克多－埃玛努埃勒（Victor—Emmanuel）居民区和民族街、卡乌尔街（Cavour），并依据在19世纪占优势的正交平面图，在西面建立了维克多－埃玛努埃勒居民区和在东面建立了普拉蒂（Prati）居民

区。在布鲁塞尔，主要街道都得到了整修，以使城市向德·布鲁凯尔（De Brouckère）广场和交易所（Bourse）广场靠拢。巴黎的榜样到处被模仿，以至于奥斯曼式的楼房样式成为重要的模仿点，但这种样式与当地的生活方式并不相符合。在巴塞罗那，它的城市规划计划是“欧洲最具有系统性的计划”，而且是美国式的城市计划：工程师伊尔德芳冯索·塞尔达（Ildefonso Cerda，1815—1876年）的方格式计划包含着许多著名的对角线，以便减少交通缓慢的情况。相反，在维也纳，人们采用了奥斯曼的反向内容：不在已有城市网系中大兴工程，不动老区，而是在1857年开始拆除的旧城墙处建设新的城市区。1870年以后，德国正是朝着这个方向整修了刚刚纳入其版图的阿尔萨斯—洛林地区：在梅兹（Metz）、斯特拉斯堡、玛杨斯（Mayance）等城市，人们拆除城防设施，就地修建花园甬道，而且在扩大城市面积时，注意在遵守历史视角的同时将其与旧城区连接起来，例如在斯特拉斯堡，大教堂一直处于明显的位置。

**居斯塔夫·凯博特**
（Gustave Caillebotte）
*《欧洲桥》*
（布拉纳与罗朗索的旧有收藏）。凯博特继承了一大笔遗产，因此他不需要工作。于是，他转入绘画创作，并成为印象派画家们的财政支持者和朋友。他正是在描绘工人的生活场面和对巴黎的审视中形成了自己的人格。他的风格的一种特征（这种特征使人想起了日本的木刻画），是通过带有框架的建筑物来向观众提供进入画面中的感觉。
*摄影：© BL/Giraudon*



## 结构规划

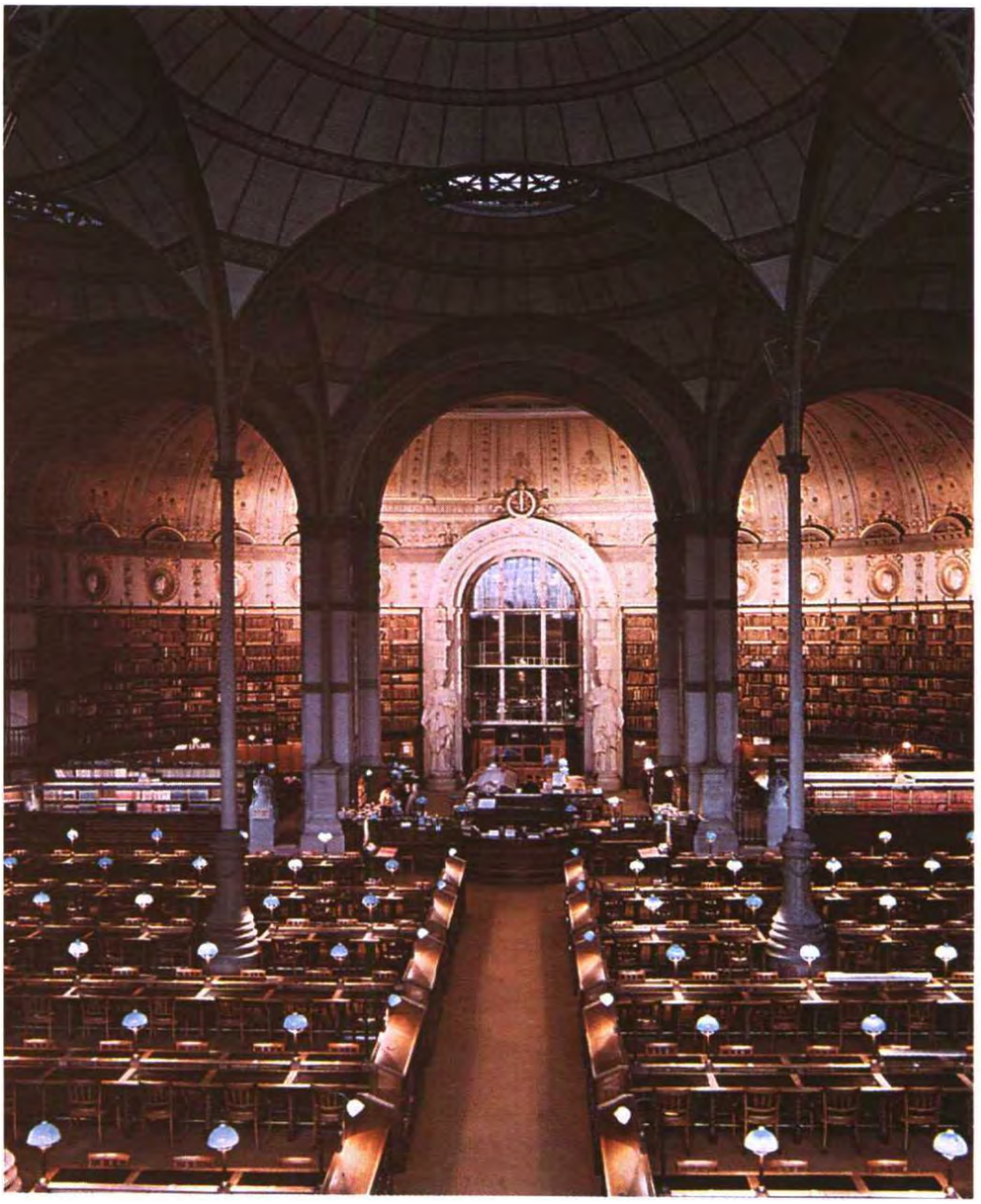
巴黎的现代性，不仅仅体现在它的城市规划中，还体现在它的结构规划方面。人们以一系列公共建筑物来装备巴黎和所有的城市。公共建筑物和它在城市中所承担角色的观念，始于18世纪，而这时已经被法国大革命和第二帝国时期的建筑师们所理论化，19世纪下半叶开始实现他们的这一规划。而在从前，公共服务都是以不成熟的方式存在于多次翻修过的旧的旅馆中，这时则为它建造新的设施。巴黎的每个行政区和外省都设立政府机构，并依据城市大小而设立图书馆、博物馆、档案馆、法院等。因为建设速度快和数量较大，这些建筑物越来越多地采用标准的形式。

医院、监狱、学校满足于越来越确定的标准形式。人们建造无任何现有模式可效仿的全新的建筑物，用来做火车站、商业通道(第一家始于1810年)、大商场、博物馆。虽然有的有模式存在，例如图书馆，但建筑物所应满足的需要常有不同，所以也不得不设想新的规划。就在距离这些公共建筑物不远的地方，特别是在政治上依靠天主教徒的第二帝国时期，还要建立新的教堂，而这些新教堂在其规划中应该包括讲授教义的大殿。

所有这些规划，构成了19世纪下半叶的特征。首先，在数量上，大约兴建了一百个火车站，几万座学校和政府机构；其次，这些建筑物的用途，重点放在对建筑物内部的调配使用方面，如医院，人们采用了分体结构，以避免传染，对监狱，人们寻求的是最有效的监视效果。总的来讲，流通空间是惊人的，例如在火车站或是政府机构里，大厅宽敞，楼梯宏大。

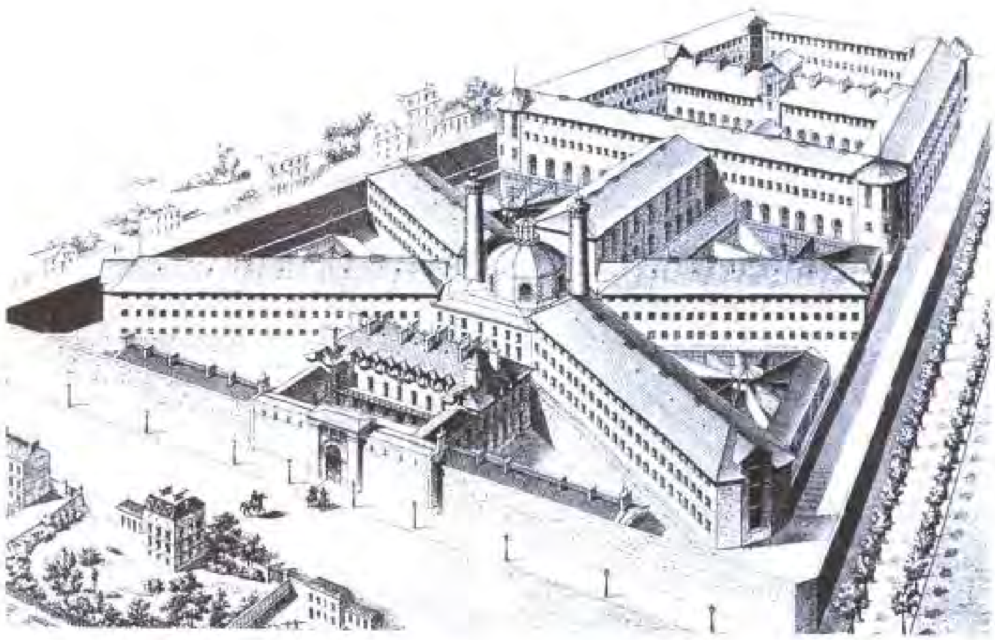
这些建筑物风格各异。某些建筑物，因为它们是现代技术进步的代表，故而使用现代材料，例如所有的火车站；相反，另一些至少在外表上忠实于传统。但是，它们都包含着现代的技术和成分，例如公共建筑物中都有中央供暖和使用金属的构架，在博物馆中都使用天顶照明。即便是修复古老的建筑物，人们也使用现代的材料：例如瓦尔－德－格拉斯(Val-de-Grace)穹顶建筑物，在修复时就采用了金属框架，就像当时正在修建的歌剧院的圆顶那样。尽管结构是现代性的，但它们的外表仍旧是过去的形式。然而，即便在对过去的参照限于仿造作品，但在处理上都是特定的。人们改变比

**亨利·拉布鲁斯特**
(Henri Labrouste)
*《国家图书馆印刷品大厅》*
(1854—1875年，巴黎)。这位安托万·沃杜瓦耶(Antoine Vaudoyer)和伊坡利特·勒巴(Hyppolite Lebas)的学生，重新修建和扩大了国家图书馆。他像在修建圣-热纳维埃夫(Sainte-Geneviève)图书馆(1838—1850年)那样，在内部使用了铸铁立柱；这些立柱撑起了圆顶，从而有了天顶照明。
*摄影：Jeanbor*
© Lar-bor/T



例，扩大装饰性图案，并以功能优先的原则来分配内部空间。因此，所有的市政府都因巴洛克式的整体构成而相像，尽管所采用的风格(如路易十三时期和路易十四时期)有区别。不过，在那些高质量的建筑物里，有一种转换工作，即重新解释的工作，其结果即为折中主义。

因此，公民使用的和用于宗教的建筑规划就进入了新的城市网系中了。如果说人们从来没有这样多地大规模建设的话，那么，人们也从来没有在那些新建筑物尤其在那些对于资产阶级社会具有代表作用的建筑物(例如歌剧院)，或是那些已经具有一定历史意义(卢浮宫与土伊勒里皇家公园[Tuileries]的连接工程，1870年火灾之后的巴黎市政府)的建筑物的内部和外部，进行过如此重大的雕刻与装饰工程。这一运动既影响到了整座城市(第三共和时期的各种纪念碑的雕



**安托尼·沃德勒梅尔**
(Antoine Vaudremer)
桑泰监狱
(1864年，巴黎)。建筑物各部分的星状分布似乎是解决监视效果问题的最佳方案(选自纳尔茹)1881年出版的《巴黎，1850—1880年间落成的纪念建筑物》)。

刻修建)，也影响到了一般住宅(法国式的家具制作艺术，广场周边的艺术，其优质和精美尤为国外所承认)。

在城市规划领域，建筑物都是由官方预订的。它们的数量取决于两个相续的政治体制的稳定性，并与当时的经济快速增长相联系。这些建筑物都渗入了民族情感，而标志其特征的折中主义则代表了艺术历史的这一时期。

右图：
**奥古斯特·巴尔托勒迪**
(Auguste Bartholdi)
*《照亮世界的自由女神像》*
(1886年于纽约揭碑)。这尊塑像，是依照第二帝国时期一位高大的女性形象构思的，在巴黎有两个复制品，一个在卢森堡公园，一个在格勒奈尔桥(Grenelle)。它是由法国赠送的，矗立在曼哈顿前面的一个岛上。它源于应该矗立在苏伊士运河入口的《给世界带来光明的埃及女人》的塑像毛坯(1867年)。
*摄影：©Hoa Qui/Grandadam S.*

## 新规则

折中主义的基本观念，就是应该在文化中选择最佳内容，以便构成新的和现代的某种东西。在这个热衷历史的世纪，文化视野得到了扩大。模式并不都是从古代借用而来的，但却是从整个近的或远的过去、从整个民族的或国外的现时借用而来的。因此，同时存在着整个历史和整个世界的所有风格。与此同时，在每个国家的民族风格的沿革中，也出现了对于各种风格的一种敏锐表现，而对他们自己特征的感受则越来越清晰。在世纪中叶，建筑师与艺术家们为了赋予他们的作品一种表现和一种着色法，可以随时在一个整体作品中使各种风格统一为一体。这些风格是人们一一重新审视的：首先，古希腊的严谨；意大利(帕拉蒂奥[Palladio]和拉菲尔)和法国(弗朗苏瓦一世和亨利二世)文艺复兴时期的典雅；路易十四时期的雄奇、路易十五时期的雅致、路易十六时期的简洁与精致风格等等。1860年以后，巴洛克风格进入到重新出现的古典主义中，并且倾向于洛可可式风格。艺术家们有

着极大的自由来选择这样或那样的风格，并毫不犹豫地将其混合使用在同一作品之中。折中主义表现为一种实践和一种体系。



这种实践，就是引用。克洛德·米尼奥(Claude Mignot)在《19世纪的建筑艺术》一书所说的内容，可以用来解释到其它的艺术种类："为了理解这种建筑艺术，我们必须重新找到对于引用和追忆、历史回忆和情感联系的爱好。因为对于当代人来说，这些都构成了他们建筑艺术的魅力，我们还应该像我们今天所做的那样，来把这种建筑艺术解读成对于其最终效果可以是成功的或不成功的形式和意象的一种操作。"引用，并不是模仿，而是提醒或回忆。这种实践并不是新的：文艺复兴曾经解释了古代艺术；新古典主义又再一次解释了古代的纪念性建筑物。但是，这种实践由于景致建筑物的审美发展而大约在1860年达到了顶峰。

景致建筑物产生于18世纪末期的花园建造中，这些花园装饰除有"人工的东西"如雕塑、喷泉外，还有各种小型建筑物：中国的塔，哥特式修道院，意大利式娱乐场所等。景致建筑物的这种审美，在浪漫主义时期得到了很大的发展。这种审美在古典主义才有的对于形式的操作方面，又补充了对于意象的操作；在纯粹的造型审美的作用上，又补充了可以引起情绪作用的"借助于参照意象来对于一种观念进行的表现"(弗朗索瓦·鲁瓦耶[François Loyer])。

引用的实践由于与这种审美的形成密切相连，所以它建立在一种风格类型学基础之上。这种类型学是由一些原型例如意大利式的宫殿、荷兰的市政府、亨利二世餐厅、文艺复兴时期的图书馆等来确定的。在维也纳马戏场的旧城垒处矗立起来的建筑物，就是这方面的例证：议会大厦是新古典主义风格的，是为了提醒人们想到1789

年的大革命的精神；市政府大楼是哥特式的，让人想起荷兰市长们的传统；大学是路易十四风格的，让人想到法国的大学；而剧院是意大利风格的，让人想到威尼斯的歌剧。

在每一个建筑项目中，人们都将其目的性与时代风尚建立起一种联系，这在当时的欧洲非常流行。于是，新古典主义成了大革命的意象，希腊风格又在其上补充了某种准确性。在室内的家具设计方面也是这样：一个餐厅是文艺复兴风格与亨利二世时期的；路易十五的一个金色木质的客厅在景致方面与启蒙时期的精神相联系，或者是路易十六的一个客厅增加了简洁与精细的色调；路易十六的一个小客厅让人想到玛丽—安托瓦内特(Marie-Antoinette)皇后的客厅；至于用做落地灯的"摩尔人"的形体，则具有威尼斯的风格。总之，人们只引用已被人知道的东西，以便被大多数人所理解，因为根据一种约定俗成的规则，能引起回忆的东西可以直接地成为可读解的。在引用的实践中，虽然方式是历史主义的——因为人们参照过去，而精神状态则是理性的——但是人们汇集了新的技巧和材料。我们看得清楚，正是这一点在使现代性特征与这个时代的建筑物形成了对比。金属的构架使维克多·巴勒塔尔(Victor Baltard，1805—1874年)赋予了圣—奥古斯坦教堂(1860—1871年)全部所希望的内容。这种构架使弗雷德雷克—奥古斯特·巴尔托勒迪(Frédéric-Auguste Bartholdi，1834—1904年)得以在纽约港的进口处矗立起一尊巨大的塑像《照亮世界的自由女神像》(1886年)。它还使约翰·W·巴里



**皮埃尔—夏尔·西玛尔**
(Pierre-Charles Simart)
*王子摇篮*
巴西香木，镀金，镶银，金属构件（1856年，巴黎，卡纳瓦莱博物馆）。这件华贵的作品，是在三个月内完成的，极好地代表了当时的手工艺术和维克多·巴勒塔尔(Victor Baltard)的新古典主义和折中主义的审美情趣。是这位建筑师要求西玛尔在摇篮后部塑造了一个大雕像与两个守护神，他还要求雅克玛尔(Jacquemart)在前部塑造了雏鹰，而那些青铜作品则是在弗罗芒—莫里斯(Froment-Meurice)作坊里浇注的。
*摄影：L. Joubert*
*© Arch. Tallandier/T*



*19世纪后半叶的音乐亭*
*(卡塔尼亚市，柏林别墅的公园)。*
*摄影：© L.-Y. loiratExplorer/T*

(John W. Barry)和霍勒斯(Horace)在伦敦建造了塔桥(1886—1894年)。由克里斯托夫勒(Christofle)发明的电镀方法使他可以提供造价不太昂贵的服务，哪怕对于皇帝也是这样。这同一方法也用在了《照亮世界的自由女神像》上和第二帝国时期增加的所有城市的巨大圣母像上了。

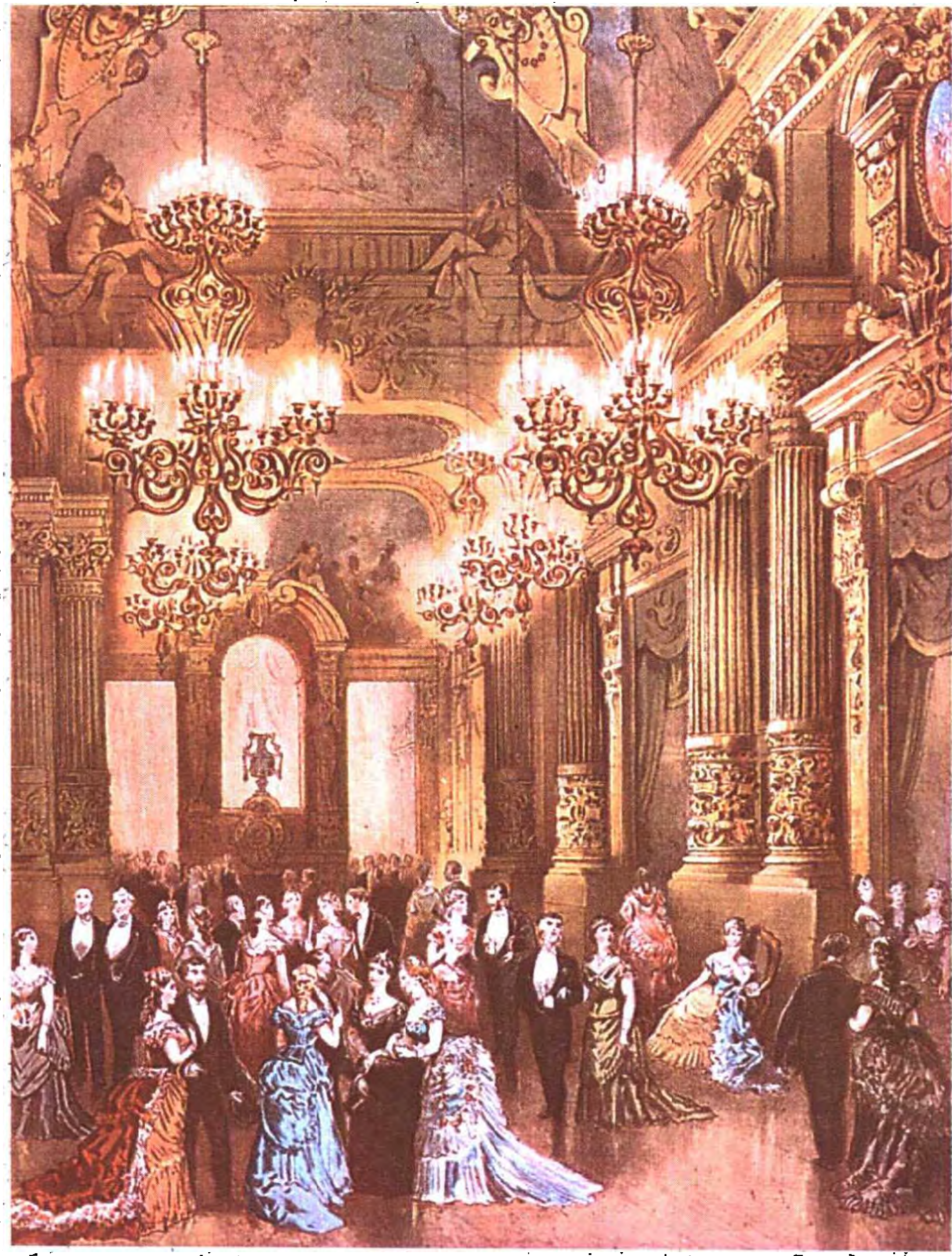
折中主义是建立在风格的功能使用上的一种连贯的体系：每一种功能都有一种风格，而一种风格又都用于每一种观念上。这些风格可以依据地理和社会的环境或依据其用途，用于不同的作品或在同一件作品中混合使用。与宗教功能相适应的，是中世纪的风格，对于教堂来讲，最通常的是哥特式的风格，但对于依据圣－弗龙－德－佩里格(Saint-Front-de-Périgeux)的朝拜教堂模式而建的大型教堂来说，如列翁·沃杜瓦耶(Léon Vaudroyer，1803—1872年)设计的马赛大教堂(1852—1893年)或是保罗·阿巴迪(Paul Abadie，1812—1884年)设计的圣心教堂(Sacré-Coeur，1876—1919年)，它们都是依据罗马－拜占廷风格而建造的。带有哥特风格的设计也用于了纪念性圣母塑像方面，尽管其它那些非宗教的建筑物使人想到中世纪。对于公共建筑物，例如证券所、商业法庭、法院、博物馆、图书馆等，(意大利的或法国的)古典风格更被人看重，而一个建筑物的再现功能则通过一



*歌剧院正面草图*
1860—1862年间的第一个设计草图在阳台处带有平台（巴黎，歌剧院图书馆）。后来的巴黎歌剧院是根据拿破仑三世的命令修建的。泰奥菲勒·戈蒂埃（Théophile Gautier）说它是第二帝国时期的"上流社会的大教堂"，它是艺术创作的统一性的最重要和最成功的证明。在加尼埃看来，这种统一性对于传播艺术生产来说是根本的。因此，他在他的建筑中汇集了所有的艺术风格，并把建筑师的作用看做是一位领导者和一位协调者的作用。
*摄影：M. Dider*
*©: Arch. Larbor/T*



*歌剧院休息室*
(1878年，彩色石印画
巴黎国家图书馆)。
*摄影：Jeanbor*
*© Larbor/T*



左图：
**卡米尔·毕沙罗**
(Camille Pissarro)
*《歌剧院大街，阳光，冬天的早晨》*
(1898年，兰斯圣－德尼博物馆)。在奥斯曼完成了著名的大街二十年之后，毕沙罗从卢浮宫开始，创作了大约十五幅歌剧院大街、法兰西剧院广场和圣－托诺雷街的景观画。他提供了巴黎的现代形象。
*摄影：© Giraudon/T*

**1825年：** 夏尔·加尼埃出生于巴黎一个贫苦家庭。他后来进入了美术学院的伊波里特·勒巴(Hippolyte Lebas)画室。

**1848年：** 获得罗马奖。他在美第奇宫住过五年。他对埃吉纳市的朱庇特教堂的彩色装饰做了研究。在古代建筑物表现出巨大生命力的时代，这种研究引起了激烈的争论。回到巴黎后，他成了巴黎第五、第六区的建筑师。

**1861年：** 他在巴黎歌剧院的设计竞标中获胜，为此，他一直工作到1875年工程竣工，并撰写了两部著作*《剧院》*(1871年)和*《巴黎新歌剧院》*(1878—1881年)。在这一时期，他还受雇协助建造了歌剧院的道具仓库。

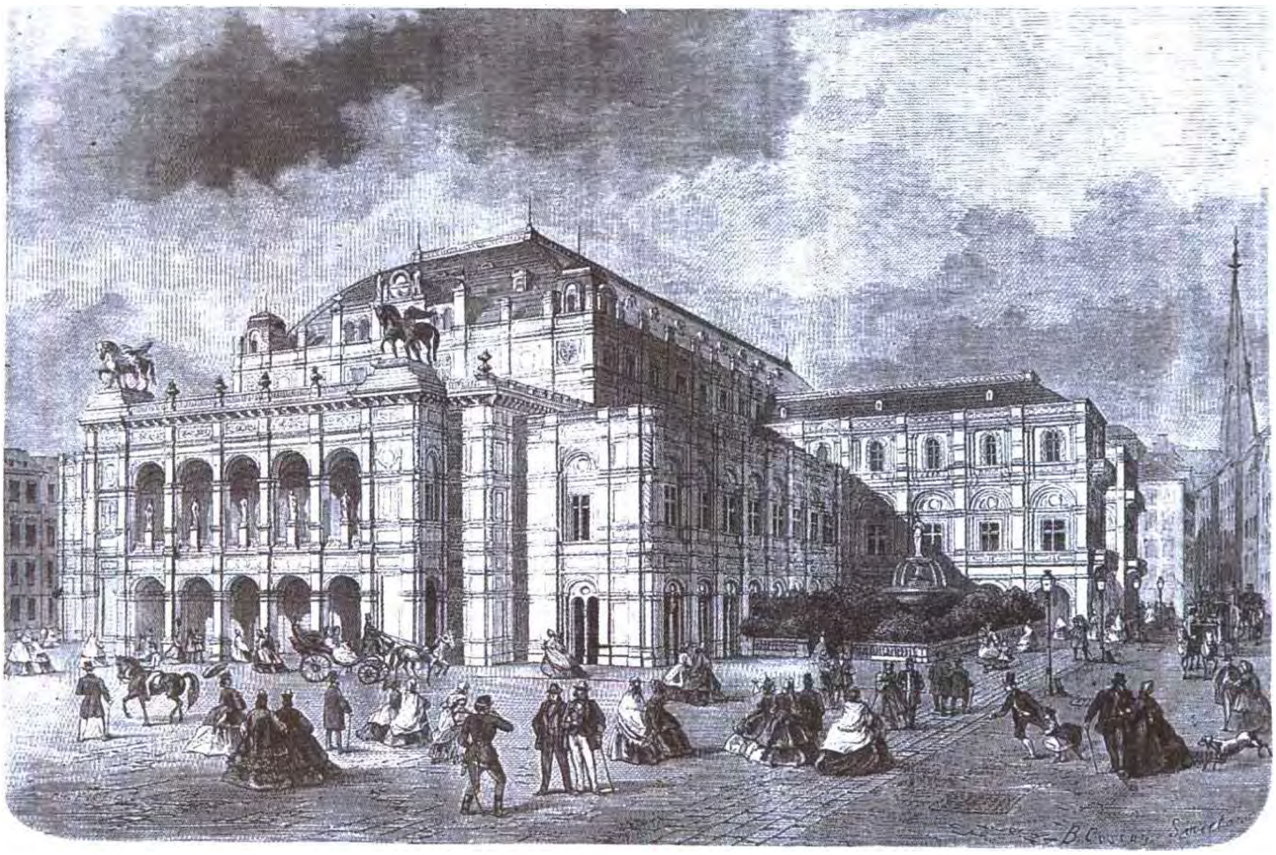
**1875年：** 之后，加尼埃又建造了其它建筑物，特别是巴黎书店俱乐部大楼、蒙特卡罗赌场(1878—1881年)、尼斯天文台和在意大利博尔迪格拉(Bordighera)设计的许多建筑物，其中包括他自己的别墅。

**1898年：** 加尼埃逝世于巴黎。

种意大利式的巴洛克风格来表现：例如由夏尔·加尼埃(Charles Garnier，1825—1898年)设计的，于1874年竣工的巴黎歌剧院，或是维也纳歌剧院，或是由加布里埃尔·达维乌(Gabriel Davioud)设计的，1856—1860年间竣工的巴黎圣—米歇尔(Saint—Michel)喷泉。

最后，对于使用功能，应用的是现代风格，人们可以把这种功能看做是折中主义的组成部分。作为证明，如温室，最成功的是由阿芳斯·巴拉(Alphonse Balat，1819—1895)在布鲁塞尔附近的拉肯花园修建的皇家温室；市场，圣—康坦市场，1866年建，巴勒塔尔(Baltard)设计的中心市场，1854年建；商业长廊，路易—夏尔·布瓦罗(Louis—Charles Boileau，1837—1914年)设计的"蓬马榭"廉价商场(Au Bon Marché，1872—1874年)，保罗·塞迪伊(Paul Sédille，1836—1900年)设计的春天百货商场(Au Printemps)；大型展览馆，特别是万国博览会展厅。还有桥梁、引水桥、火车站等，如由贝克(Baker)、福勒(Fowler)和阿罗夫(Arrow)在爱丁堡设计的福斯河入海口的福斯(Forth)大桥(1882—1890年)；由里佩尔(Rieppel)设计的位于乌珀塔尔市明克斯滕镇的皇家引水桥(1893—1897年)，该引水桥至今还是德国最高的

**埃德华·凡·德·尼勒**
(Edouard Van der Nüll)
**奥古斯特·冯·西卡德斯堡**
(Auguste von Sic—cardsburg)
*维也纳新歌剧院，亦称"国家剧院"*
这是菲肖(Ch. Fichot)根据德意志皇帝威廉二世(1871—1918年)的旨意制作的版画。维也纳皇家歌剧院是在1869年5月25日启用的，当时演出了莫扎特的《堂·吉奥瓦尼》。
*摄影：© Bibliothèque nationale/Arch. larbor/T*



**约瑟夫·帕克斯顿**
(Joseph Paxton)
*帕拉斯水晶拱廊*(从内部看)
**戴维·罗贝尔**
(David Robert，1796—1864年)
水彩画，(巴黎国立图书馆)为了建造一所万国博览会的会馆，人们曾在国际上招标，在二百四十五份竞争方案中，法国建筑师埃克多·奥罗(Hector Horeau)以钢铁和玻璃为材料的方案获得了第一名。但是，他的这个方案没有被采纳，因为他没有考虑到这个建筑物在博览会后的用途。于是，帕克斯顿准备的方案，交给了评委会。他的设计在整体上没有远离奥罗的方案，但在细节上该方案使人想起了他此前已经修建的温室。在博览会后，帕拉斯水晶拱廊又被拆除，随后被安装在西德汉(Sydenham)的博览会中了。该拱廊1937年毁于一场火灾。
摄影：© *Bibliothèque nationale/Arch. larbor/T*



大约在1850年，法国降低了关税，随后，被其它国家所效仿。在19世纪上半叶，博览会还是在国家内部举办，其目的是为了促进各自国家正在兴起的工业发展。后来，博览会就变成了国际性的，以促进国际贸易的发展。

**1851年：**第一次万国博览会在伦敦的海德公园举办。在这次博览会上，园艺工程师约瑟夫·帕克斯顿(1801—1865年)建造了帕拉斯水晶拱廊，这种建筑形式取得了非常大的成功，并为以后的慕尼黑博览会、纽约博览会和透纳(Turner)博览会所模仿。

**1855年：**巴黎，维耶尔(Viel)在香榭丽舍大街建造了工业宫，启用在了所有的博览会上(屋顶是架在墙上的钢铁构架)，于1900年为建造大宫殿而拆除。在这期间，在阿尔玛广场附近，为库尔贝的"现实主义"画展搭建了一个展馆。

**1867年：**巴黎，在三月广场建造机器长廊，其金属构架出自埃菲尔—可兰兹(Eiffel—Krantz)的工厂。在建造期间，还是在阿尔玛广场的附近为库尔贝和马奈的个人画展建造了展厅。

**1878年：**巴黎，建造了两处建筑物，一处是临时的，在三月广场，另一处是永久的，在夏约高地，由加布里埃尔·达维乌(Gabriel Davioud，1824—1881年)和布尔戴(Bourdais)设计的特鲁卡戴罗宫(Trocadero)，该宫后来被拆除而建造了夏约宫。美国著名的玻璃制品大师蒂法尼(Tiffany)在此举办了作品展。

**1889年：**巴黎，19世纪最著名的博览会之一。由建筑师夏尔·迪泰尔(Charles Dutert，1845—1906年)和工程师孔塔曼(Contamin)设计和建造的著名的机器长廊，后于1910年被拆除。当时建造的埃菲尔铁塔，是博览会的进口大门。在沃勒皮尼咖啡馆(Café Volpini)举办了综合艺术展。

**1897年：**布鲁塞尔—泰尔乌(Bruxelles—Tervueren)，比利时正式接受新艺术，建筑师安卡尔(Hankar)、塞吕里耶—博维(Serrurier—Bovy)和凡·德·维尔德(Van de Velde)负责改造刚果宫的三个大厅。

**1900年：**巴黎，建造大宫和小宫以及亚历山大三世大桥。"1900年艺术"之胜利。加雷达到顶峰。钢筋混凝土的出现。在此期间，举办了罗丹作品展。

引水桥；由巴洛(Barlow)和奥迪施(Ordish)设计的伦敦圣－潘克拉火车站(1865—1867年)，或是布达佩斯的火车站；由埃菲尔(Eiffel)设计的巴黎西车站(1874—1877年)，站台棚的人字墙直接显露出来，而由罗施利兹(Rochlitz)设计的巴黎东车站(1881—1884年)，人字墙则包含在巨大的拱廊之中。

此外，建筑师和艺术家，都是根据他们要表现的观念来采用这样或那样的风格。我们举以下几个例子：巴洛克风格，由于它是在教皇通过改革来再次征服已经动摇的基督教徒时，于罗马开始盛行的，所以表达了一种胜利观念。巴黎歌剧院正面所表现的，不仅是一种威严的辉煌——它要与卢浮宫和图伊勒里皇家公园相一致，而且表现了第二帝国时期有产阶级社会的胜利。在雕塑艺术领域，1879年巴黎公社停战之后，朱勒·达鲁(Jules Dalou，1838—1902年)在民族广场雕塑的《共和之胜利》(1879—1889年)，直接受到了鲁宾斯(Rubens)的《宗教之胜利》的启发，带有巴洛克风格。在他看来，这种风格非常适合于“把路易十四世纪的恢弘气势用来为民主服务”。

巴黎歌剧院屋顶上的屋檐处，装饰有表现一个男人正在拦截一群疯狂奔马的雕塑；这种想法是安托万·科瓦兹沃(Antoine Coysevox)受马利市(Marly)的群马雕塑的启发获得的。今天，那些群马塑像已被巴黎香榭丽舍大街进口处的铸铁群像所代替。在歌剧院的左侧装饰物上，还是欧仁·勒凯纳(Eugène Lequesne，1815—1887年)的《知识女神勒住神马》(1866—1870年)；在循环通道的那些售票窗口处，是安托南·梅西埃(Antonin Mercié，1845—1916年)的《艺术之神》(le Génie des arts，1866—1870年)；在亚历山大三世大桥的西北塔门上，是埃马努埃勒·弗雷米埃(Emmanuel Frémiet，1824—1910年)的《科学信息女神》(1898—1899年)；在大宫的王后内宫的角落里，是乔治·雷皮蓬(Georges Répipon，1860—1920年)的《战胜纠纷的和谐》(1900年)。

然而，更有节制、更为优美、更为讲究的舞蹈运动，则属于18世纪的精神。让－巴蒂斯特·卡尔波(Jean—Baptiste Carpeux，1827—1875年)，是第二帝国时期最著名的雕塑家，他创作的世纪代表作《舞蹈》(1869年)的现代性虽然当时引起了非议，但它正像歌剧院本身一样，也是时代的最成功的作品，它很好地代表了它的时代。

相反，现实主义风格，通常是雕塑家们所具有的，它使

右图：
**让－巴蒂斯特·卡尔波**
(Jean—Baptiste Carpeaux)
***《舞蹈》***
(1869年，巴黎奥赛博物馆)。这尊作品过去曾放置在巴黎歌剧院的正面右侧，现在被一尊铸铁塑像所代替。就像夏尔·勒布朗(Charles Le Brun)在第二帝国时期的凡尔赛宫一样，加尼埃用他自己说过的话来讲，就是"不仅强加给艺术家们准确无误的尺寸，而且要强加给艺术家们构思的主体、轮廓、总的色调、效果和风格"。卡尔波在皮埃尔－于勒·卡弗利埃(Pierre—Jules Cavelier)失败后被加尼埃这位建筑师选定而创作了这尊代表作。
*摄影：© Lagiewski/RMN*



**于勒·达鲁**
(Jules Dalou)
*《共和之胜利》*
(1879–1899年，巴黎民族广场)。达鲁以一种巴洛克的风格，树起了一件群体雕塑，借以表现他个人的、艺术的和政治上的考虑。这尊作品就安放在以前的登基广场处，由于路易十四与皇后1660年就是从这里威武地进入巴黎的，所以它朝向市中心。这尊作品也是位于1848年革命发生的工人居住区，也是庆祝巴黎公社停战（达鲁因此而受益）之后处于和平之中的共和国。
*摄影* J.-L. Charmet
©larbor/T

人们可以表现历史真实的观念。达鲁(Dalou)正是使用了这种风格创作了高浮雕《米拉博驳斥德勒-布雷塞》(1883–1891年，青铜雕塑，巴黎布尔蓬宫)，也是用此风格创作了他的19世纪90年代的《工人纪念碑》；弗雷米埃用这种风格创作了他的《高卢人首领》、他的《古罗马骑兵》(青铜雕塑)，或是他的《圣女贞德》(1874年，巴黎金字塔广场)。历史上的现实主义，越来越经常地出现在19世纪70年代的雕塑作品中，到了大约1880年就已经变成了官方的语言，就像在巴黎公社时期被烧毁而后又重建的巴黎市政府大楼上的雕塑所证实的那样，在这座大楼上，现实主义取代了在埃克托·勒弗埃勒(Hector Lefuel，1810—1881年)的领导下，大约在1855年对卢浮宫进行装修时所采用的更为古典的风格。

受文艺复兴的启发而形成的风格，表现人文主义观念和非宗教性。雅各布·伊尼亚兹·伊托夫(Jacob Ignaz Hittorff，1792—1867年)正是为了赋予巴黎一区政府办公楼(1857—1861年)这种观念，而使用了第一次文艺复兴时期的风格，同时保留了哥特式的总体平面设计以及一些火焰状的装饰成分，就像与它毗邻的圣-日尔曼-罗克塞鲁瓦教堂的圆形装饰物和栏杆那样。同样的现象影响着家具：盖鲁博德莱(Beurdeley)印章的书柜(1867年，个人收藏)所具有的文艺复兴时期的形式，以其曲线型的三角楣和它从建筑学方面学来的凸饰，也让人想到人文主义和第一批大型印刷书籍书柜所出现的时代。在1870年战争失败和巴黎公社之后，雕塑家们越来越参照文艺复兴时期的风格。他们在文艺复兴时期的风格里找到了与他们的爱国情感有联系、对于人的悲剧的表现方式。罗丹(1840—1917年)的《战乱时代》(1875—1876年，巴黎罗丹博物馆)就通过裸体塑像来处理这种题材。这尊作品的最初名称为《失败者》，他的手里握着一根长矛；1877年，在布鲁塞尔展出期间，罗丹将长矛拿掉，并去掉了名字，这就更突出了人文的和普遍的特点。



此外，同一艺术家可以使用不同的风格。建筑师泰奥多尔·巴吕(Théodore Ballu，1817—1885年)在居民集中的巴黎第十一区建造的圣-安布瓦兹(Saint-Amboise)教堂(1865年)，采用了古罗马建筑物的形式，而他在上流社会和商业集

中的居民区建造的三神教堂则采用了华丽的文艺复兴时期的风格(1861—1867年)。

雕塑家达鲁采用了相同的方式。雕塑-装饰师阿勒贝尔-埃奈斯特·卡里耶-贝勒兹(Albert-Ernest Carrier-Belleuse，1824—1887年)赋予了巴黎歌剧院楼梯上的人形烛台一种兴高采烈的样子，但却赋予"高级华贵物品"如美国明尼阿波利斯城的两根装饰灯杆(大约1862年)一种雅致和暗含新文艺复兴时期的风格。



**奥古斯特·罗丹**
(Aufuste Rodin)
*《战乱时代》*
(青铜塑像，1876年，巴黎罗丹博物馆)。这尊塑像完成于罗丹从意大利回来之后，他在意大利时为米开朗基罗作品所激励。罗丹从研究活生生的模特儿入手，置当时学院派的反对于不顾，而表现了模特儿的解剖学特征。
*摄影：L. Joubert*
© larbor/T

人们可以在一件作品中找到多种并存的风格。例如巴黎歌剧院的正面具有威尼斯的文艺复兴时期的"色彩风格"，不确切地讲，就是"巴洛克风格"；而其侧面，那几个供皇帝和特权者们专用的圆亭，则具有古典主义的风格。至于该建筑物的后面，由于它是为管理部门留用的，所以只是简单地具有路易十三时期的风格。其内部，地下部分的弗朗苏瓦一世风格与大楼梯的巴洛克风格并存，于是便在每种风格的对立与加强之间产生了一种张力。

在雕塑中也存在着风格的混合使用情况。安托南·梅西埃谈起自己的《胜利的荣耀》(1874年，巴黎小宫博物馆)时说："身体的完美使人想到文艺复兴时期，作品的构图为巴洛克风格，其精神使人想到耶稣受难的降临。"如果说奥古斯特·克莱森热(Auguste Clésinger，1814—1883)为巴黎北站创作的雕塑具有新古典主义风格的话，那么，这也是为了指出这种风格的严肃性(这种建筑艺术想必因这种风格而得到了重视)，同时也是为了增强火车站就像是现代世界之殿堂的形象。

今天，如果说人们可以把折中

主义看成是一种连贯的系统的话，那是因为他们理解了它为什么在很长的时间内被人贬低的原因。除了极其重要的作品之外，大部分作品只具有一般的艺术水准。此外，在一个人们从来没有营建过那么多建筑物和做过那么多装饰的时代，这类作品多如牛毛，所有的艺术中都有，所有的技巧都用。除了皮维斯·德·夏瓦纳的作品，装饰性绘画为这种一般水准的艺术提供了特征明显的例证：肖像参照过去，最常用的手段是寓意，而表现方式则是学会派的类型。然而，有一些装饰作品，如保罗·博德里(Paul Baudry，1828—1886年)依据意大利伟大的装饰画画家的传统而创作的歌剧院内的装饰画，卡拉什(Carrache)或皮埃尔·德·科尔托纳(Pierre de Cortone)的装饰画作品，都属于一种建筑艺术和被确定为是19世纪后半叶的典型装饰画。其贡献，一如无数公共设施和教堂的装饰画家们的贡献一样，在于与折中主义的手法融为一体，因此也就有助于整体的统一。

除了官方建筑物，还应该提及私人住宅，这些住宅也属于这种特点和属于折中主义参照过去而创作的作品。但是，这些住宅表现出绝对现代的建筑技术。当时，城堡修建兴盛，例如维奥莱—勒—迪克(Viollet—le—Duc)修复的皮埃尔封城堡、巴维耶尔镇的路易二世城堡，与这些城堡和贵族公馆同时修建的，是带有明显特征标志的连体楼和有产阶级的私人宅第。私人宅第的修建发展飞快，特别是在英国，那里的建筑师起着"领导"的作用，而连体楼房和它们在高度上的限制为巴黎、维也纳或柏林提供了一种新的城市标准和市中心的一种一致性。

正是由于缺乏限制，美国的商业性建筑物都向高处发展。由于脱离了欧洲标准，人们从1889年即埃菲尔铁塔修建的年代以后称之为摩天大厦的建筑物，便赋予了纽约、波士顿、芝加哥、底特律一种全新的形象，这便是后来20世纪西方城市的形象。

右图：
**皮埃尔·博纳尔**
(Pierre Bonnard)
《晨衣》
(约1890年，巴黎，奥赛博物馆)。新艺术的起源之一，在于与象征派有联系的画家，这些画家曾梦想将绘画、文学与音乐进行综合。随后的一代人曾想把这种综合扩展到包容所有的艺术。这便是独立派艺术家们的目的，但他们自己却没有很好地遵从。
摄影：© Jean/RMN
©ADAGP，1999

# 新艺术：艺术的综合

要求现代性，一心想找到一种风格即欧仁·维奥莱－勒－迪克(1814－1879年)所说的一种"我们的时代所特有的艺术形式"的愿望，以及为了服务于联系艺术与社会人类生活而创立一种艺术的想法，这些似乎在19世纪末出现的新艺术中找到了答案。这种艺术，希望摆脱对过去时代的任何风格方面的参照。这种艺术在1892－1910年期间、特别是1896－1904年间，形成于多个艺术圈之内，但没有一个成为此运动的首领。因此，这一运动当时有许多名称：在英国叫做"现代风格"(Modern Style)；在意大利叫做"花卉风格"(Stile floreale)，或"英格兰风格"(Stile inglese)，或自由风格；在德国叫做"青年风格"(Jugendstil)；在西班牙叫做"年轻的艺术"(Arte joven)或是"现代主义"；在奥地利叫做"分离派风格"(Sezessionstil)；在法国和比利时叫做"新艺术"。但是在法国和比利时，术语的起因是不相同的。在比利时，是《现代艺术》(Art moderne，1881年)杂志的创办人莫斯(Maus)和皮卡尔(Picard)，他们自1884年以后拒绝过去时代对于艺术的渗透，而自我标榜为"新艺术的信徒"。在法国，著名的远东艺术品的内行商人萨米埃尔·宾(Samuel Bing)，于1895年重新起用了他位于巴黎普罗旺斯街二十二号的商店，商店的招牌就是"现代艺术"。



## 艺术的新功能

尽管画家们是这些术语的首创者，但主要还是建筑学和装饰艺术接受和使用了它们。因此，绘画在新艺术的发展中并不具有一统天下的地位。相反，绘画在这个世纪的下半叶却失去了优势，而变成了装饰艺术的一部分。

独立派画家的发言人维尔(Verkade)断

右上图：
**威廉·莫里斯**
(William Morris)
*依据莫里斯的设计而制造的棉布织品*
(伦敦，维多利亚与亚伯特博物馆)。1903年，建筑师亨利·凡·德·维尔德(Henri Van de Velde)曾经说过："毫无疑问，约翰·拉斯金和威廉·莫里斯的作品影响并孕育了我们精神的种子，他们唤醒了我们的活动和引起了装饰艺术的装饰创作与形式的完全变化。"布面上的图案，叶饰密集排列对称，充满了曲线与反曲线，这是莫里斯设计的典型图案。
*摄影：E. Tweedy*
© *Larbor/T.*

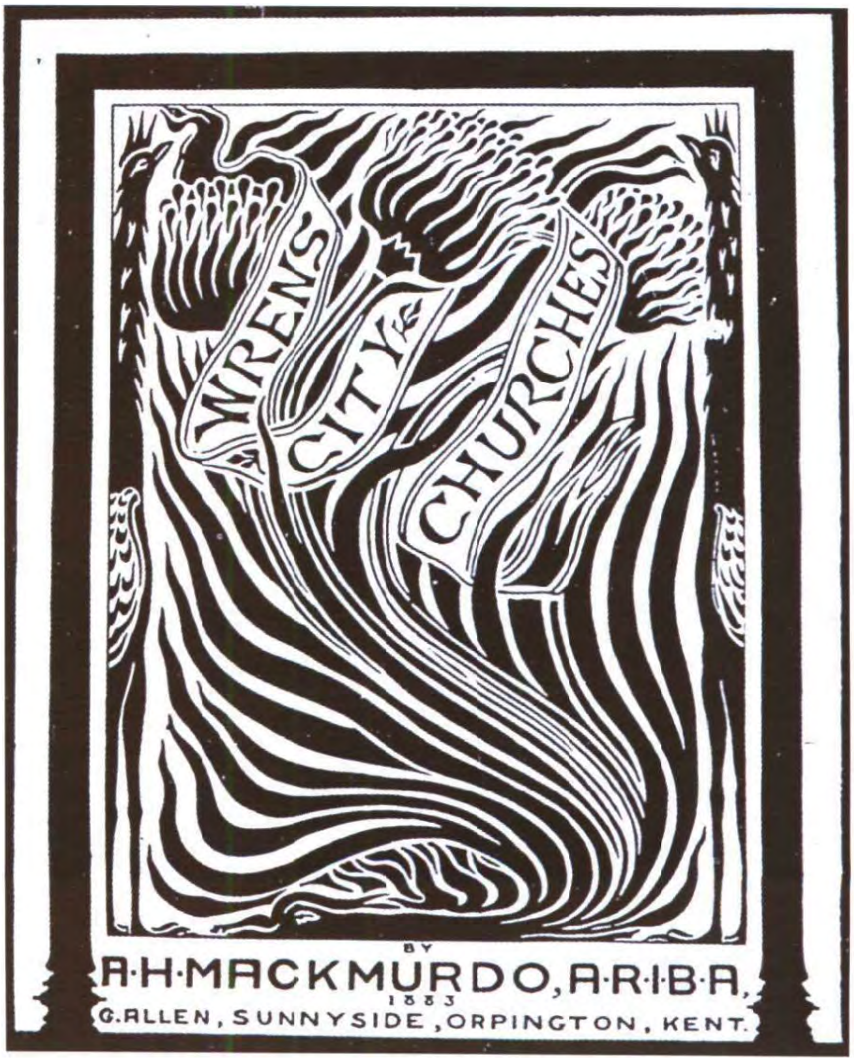
言："画家不应占有使其与其它艺术隔离的一种自由。"建筑，也已不是所有艺术之母，而装饰艺术在其它艺术中具有主导地位。然而，是建筑师们自己发展了画家们的观念，是他们在想提供整体的一种统一概念的时候，对室内装饰产生了兴趣，因为室内装饰中的绘画把最小的物件都画了出来。在所有艺术中，雕塑由于其三维特征，所受到的影响最小。相反，书画刻印艺术，例如雕刻、石印、招贴画以及书籍艺术、排版印刷和装帧，则获得了极大的发展。

新艺术与象征主义同时得到了发展。尽管两种倾向得以共存，或者在几位艺术家身上得到了接续，并且获得过同类杂志的推动，但是，它们的艺术创作方式是不同的。不过，象征派艺术家与新艺术派艺术家还是有着非常密切的联系：他们一起参加一些画展，例如布鲁塞尔的自由审美画展，因为该画展面向所有的艺术家与艺术派别。他们经常同一些无政府主义团体或社会主义团体来往，也与接受新观念的进步资产阶级来往，后者通过预订而表现出对现代艺术的兴趣，成了新艺术发展的动力。

新艺术的特征存在于其理论意图之中，可以概述为两种主要观念：艺术的统一性和艺术为所有人服务。第一种观念包括一种艺术设想：根据艺术可用于一切直至最小的装饰物件的原则，综合所有的艺术并使其进入日常生活之中。这种设想，是对于艺术与技巧之间关系所做审视的一种回答，因为艺术家与哲学家们长时间以来对这些关系就进行过探讨。古代希腊人通过将"自由艺术"与"手工艺术"进行分离曾经解决了这个问题。后来，这种区分又在"主要艺术"与"次要艺术"之间得以维系。自从工业革命和机器制造得到发展以来，"智力"艺术与"手工"艺术之间关系的问题，又以艺术与工业的形式被尖锐地提出来了。有关艺术家与工匠、实用与美之间合作的争论，就处在这种关系中。

艺术为所有人的观念，是社会上一些新的阶层社会地位上升的结果，这种观念是将艺术联系(或不联系)在一起的各种关系总和的一部分，并覆盖了促进新社会诞生的设想。自世纪中期开始，在蓬勃发展的社会主义思潮的影响下，整个欧洲充满了对更美好生活的理想。艺术家以其努力提高对日常物件的绘画质量和建立触及整个生活空间的"完整的艺术作品"的概念，而参与了这种理想。要想理解新艺术，了解这些宗旨是根本性的。






**阿瑟·H·麦克玛多**
(Arthur H. Mackmurdo)
*《女儿城教堂》*
一书的首页插图(1883年。这幅插图以其波纹状风格特征，很好地代表了新艺术的出现)。
*摄影：© DR/T*

## 英国的艺术与手工艺

对于这两个问题，英国首先提出了一些答案，这些答案对于19世纪后二十年的欧洲艺术具有决定性的影响。这些答案，来自作为新艺术起源的艺术与手工艺(Arts and Crafts)运动的推动者威廉·莫里斯(William Moris, 1834－1896年)。这些答案使莫里斯处于非常矛盾的境地，因为它们属于返回源泉的一种传统，而新艺术则要摆脱这种传统。

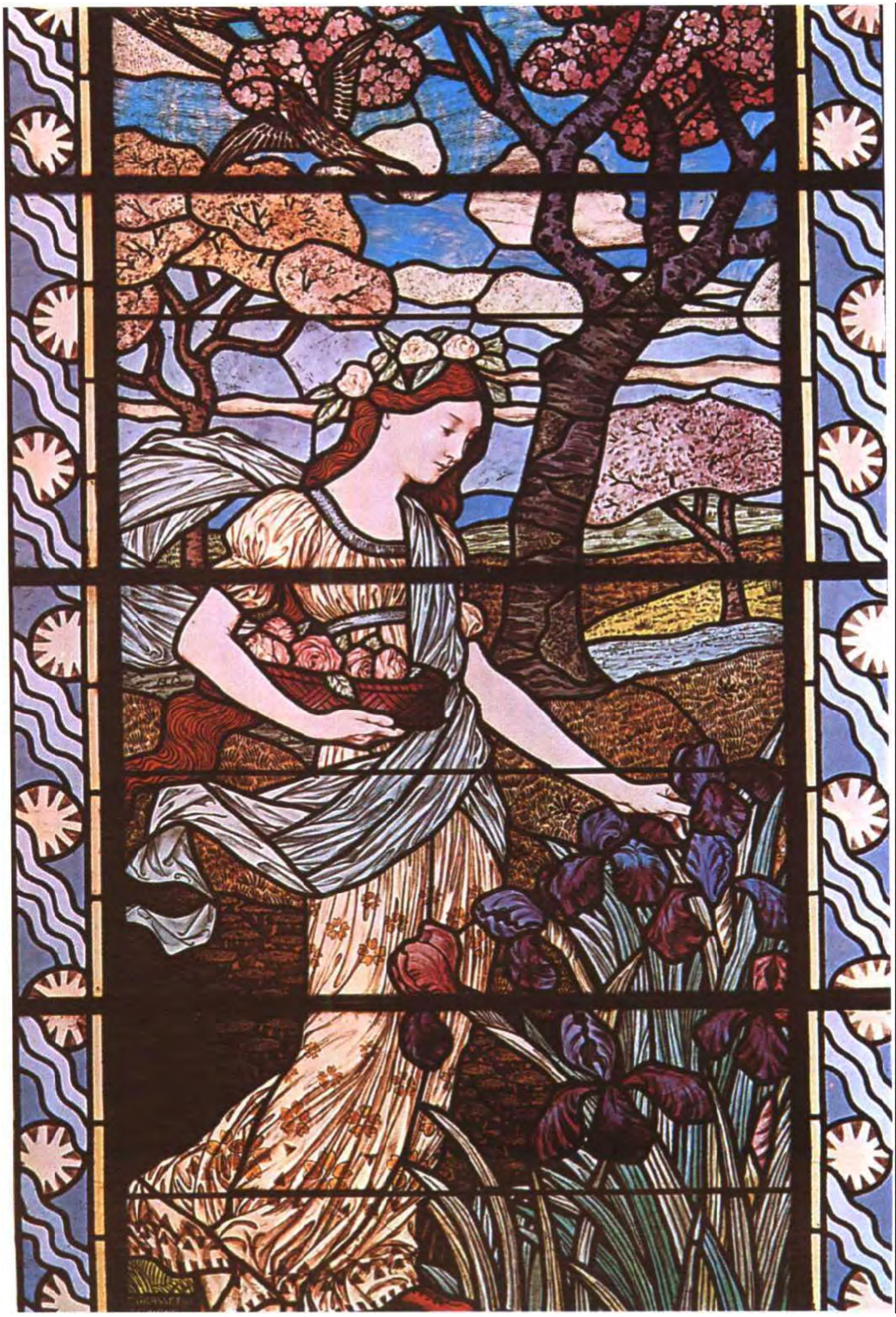
莫里斯作为拉斯金的弟子(参阅"象征主义"一章)、艺术史家和唯美主义者，积极地求助于哥特艺术和崇尚自然。他拒绝机械主义，主张恢复和改进手工艺，以便重新找回艺术家与手艺人之间失去的一致性，就像在中世纪时那样。1861年，他创立了第一家成套家具和装饰品商店。罗塞蒂、伯恩－琼斯、布朗，这些前拉斐尔派的画家们"以在绘画、雕塑、室内装饰和在彩绘玻璃方面的艺匠身分"参与了他的商店业务。该公司于1881年散伙后，莫里斯先是致力于生产印花装饰布，随后1891年又潜心于印刷业。1888年，他还创办了艺术与手工艺展览公司，在他去世后，由克兰接任维持。与此同时，他支持艺术根据一种社会主义的理想实现统一；因为他于1882年就参加了社会主义运动，后来又创立了他自己的社会主义阵线。

在80年代，开始不久的艺术与手工艺运动依靠的是恢复哥特艺术风格：像中世纪时一样，成立了许多同业公会。某些公会是由建筑师领导，这些建筑师们都参加过莫里斯早已列入艺术与手工艺运动之中的"更新个人住房"的活动。在主要的建筑师中，我们要举出阿瑟·H·麦克马多(1871－1947年)，他在雷恩(Wren)出版有关教会方面的书籍时，在书的封面上第一次采用了新艺术的花纹图案；查尔斯·R·阿什贝(Charles R. Ashbee, 1863--1942年)也关注大众艺术教育；贝利·斯科特(Baillie Scott, 1863－1945年)，他与阿什贝一起参与了达姆施塔特新宫殿的建造；还要举出查尔斯·A·沃伊塞(Charles A. Voysey, 1857－1941年)，他细致入微的倾向非常明显。在这些建筑师身上，中世纪的观念和莫里斯的手工艺方面的精细风格荡然无存，而让位于一种整体审美概念，这种概念看重与其用途相适应的简单的内在空间。此外，在素描方面，例如克兰，对于哥特风格的参照逐渐被画家兼诗人威廉·布莱克(William Blake)的影响和由詹姆

斯·惠斯勒引进的日本风格的影响所代替。

## 法国的一种理性审美

威廉·莫里斯的观念进入了欧洲大陆，并与在整个欧洲盛行的实用艺术的革新以及维奥莱—勒—迪克的主张结合在一起，形成了一种新的审美观。



**欧仁·格拉塞**
(Eugène Grasset)
*《春天》*
(1884年，巴黎装饰艺术博物馆)。格拉塞是直接从新艺术发展起来的最重要的艺术家。他试图依据自然和日本风格将新式哥特风格与对装饰线条的研究结合起来。
*摄影：L. Joubert*
© Iarbor/T

维奥莱-勒-迪克的主张在他的《11至16世纪法国建筑学词典》和《关于建筑学的对话》(第一部出版于1863年，第二部出版于1872年)以及1880年在可吕尼(Cluny)旅馆为他举办的展览中表现得很充分。维奥莱-勒-迪克的思想在于使形式、功能和材料服从于规划。在他看来，形式从功能和材料而来，而不是来自于审美原则。装饰不应该是加上去的，而应能揭示建筑物的实质。他说过一句著名的话，那就是，装饰"属于建筑物，它不像是服装，而像是肌肉和皮肤那样属于人"。

这位建筑师，通过把结构、材料和装饰之间的关系联系起来(新艺术的建筑师们后来正是依据这些关系建立了他们的审美原则)，为艺术的统一性提供了一个具体的答案。他还在他的《加洛林王朝至文艺复兴时期的法国家具词典》(1858-1875年)中发展了他关于一种整体艺术的概念，因为这种艺术包括家具，而且在所有人看来，它使质量与销售一致了起来。

维奥莱-勒-迪克研究自然，他特别注意把花卉、动物用于装饰，就像中世纪时那样，以至于他直接地影响了一些艺术家，尤其是欧仁·格拉塞(Eugène Grasset，1845-1917)。拉鲁斯出版社出版的标志图案《我向八面来风播种》一书中有家具制作、彩色玻璃设计图、招贴、书籍和目录封面及依据"艺术在一切之中"为原则而设计的装饰性护墙板等，都是欧仁·格拉塞的作品。他的书《植物及其装饰应用》(1897年)，曾经对世纪末的艺术家们产生过很大的影响。

日本风格对自然的研究也做出了贡献。日本在花卉表现方面提供了自由的曲线技巧和流动的节奏技巧，对于这一点，几乎所有的艺术家都乐于接受。他们当中有菲力克斯·布拉克蒙(Félix Braquemont，1833-1914年)，他先是雕刻家和画家，后来成了陶瓷艺人。

与所处时代实现和谐，是新艺术的特点，这种特点是渴望表现一种创立新艺术形式的探索，这种探索是对生活空间的一种总的概念。其做法基本上是理性的，这种做法的特征，是通过各种方式使结构适合于功能。如使用新材料铁和玻璃(在对于铁的使用方面，拉斯金和维奥莱-勒-迪克是相互对立的，前者将其看成是建筑的结束，后者将其看成是一种可能性起源)；使用新技术，其中不排除使用可以廉价生产的机器，这一点与莫里斯不同；关心细节达到完美——这一

点却接近莫里斯，即回归手工艺方面；关心新技术和新材料的革新形式；最后，借助于一种有关装饰的特殊概念：从今以后，装饰取决于材料，它要与功能实现和谐，并被包含在结构之中，应用于建筑物的整体上，这可以使整体得到统一。

这种装饰风格的基本特征是：偏爱线条，不论线条是花卉形的还是几何形的；节奏柔和；在平面上而不是在深度上处理表面，不论是对于建筑物的正面，还是杂志的卷首装帧，或是招贴画、书内插图等。总之，人们在尽力找到一种现代的和“实用的”风格。

## 住房艺术

对于结构、材料、装饰和对于与社会计划紧密联系的一种共有风格的探索，是新艺术的特征，这种探索使其特征有别于后来在1900年于万国博览会上取得巨大成功和为商业服务的风格。在欧洲，这种探索表现在某些艺术活动中，其首要的一个中心设在比利时的首都布鲁塞尔，它当时是“先锋派”艺术家们和知识分子聚集的一座充满活力的城市。这座城市，通过四位建筑师的劳动，在新艺术的形成过程中起到了决定性的作用：维克多·奥尔塔(Victor Horta，1861—1947年)，亨利·凡·德·维尔德(Henry Van de Velde，1863—1957年)，保罗·汉卡尔(Paul Hankar，1859—1901年)和古



**亨利·凡·德·维尔德**(Henry Van de Velde)*自己的住房*(1895年，布鲁塞尔郊区)。大多数建筑师都学习为自己建造了“红房子”的莫里斯，建有自己的住房。为了不受一位合股人的限制，他选择了简朴风格。
*摄影：© F. Loze/Arch—ipress*



*索勒维宾馆迎宾楼梯*(1895—1900年，布鲁塞尔，属维塔麦尔一德康私有)，选用了一幅新印象派的作品来装饰这个楼梯。这幅作品的作者是比利时人泰奥·凡·里塞勒贝格(Théo Van Rysselberghe，1862—1926年)，他是"双XX"团体的成员。

*摄影：© du collectionneur DR/T.*



*索勒维宾馆的餐厅*
（1895–1900年，布鲁塞尔，维塔麦尔–德康私有）。化学工业巨头阿尔芒·索勒维（Armand Solvay）曾要"布鲁塞尔收费最高的建筑师"来为他设计这座宾馆。奥尔塔提供的设计布局灵活，空间可变而且相通，符合有产阶级的生活要求。
*摄影：© du collectionneur DR/T*

**1861年：** 维克多·奥尔塔出生于比利时根特市（Gand）一个制鞋匠家庭。

十二岁时，他进入音乐学院，到了十五岁，他开始学习建筑。十七至十九岁，他短居巴黎，在装饰建筑师茹尔·德比松（Jules Debuysson）事务所工作。

**1880年：** 他定居布鲁塞尔，进入国王的建筑师阿芳斯·巴拉（Alphonse Balat）领导的美术学院继续深造，阿芳斯·巴拉很喜欢古典建筑，他后来却建造了莱肯（Laeken）最著名的温室。

**1886年：** 他在根特市杜兹–尚博尔街建造了三栋有三个层面的比邻楼房。在近七年的时间里，他思考在建筑上采用造型语言的问题。

**1890年：** 多亏了阿芳斯·巴拉，他获得了由比利时雕塑家杰夫·朗博（Jef Lambeaux）在布鲁塞尔"五十周年公园"完成的浅浮雕"人类激情"建造遮掩性建筑物的设计。

**1893年：** 他的探索最后用在了塔塞尔宾馆上（布鲁塞尔，都灵街十二号）。他当时使巴拉很不悦；也使舆论哗然，但一年以后，它吸引了所有的艺术家和整个欧洲的装饰艺术家。一个壮观的楼梯门楼构成了整栋房子的轴线和对称分布的中枢。对于细节的关注，使奥尔塔提供了深受植物世界启发的宾馆高档装饰的模式。马赛克的铺面，铁饰的栏杆，画有壁画的墙面和彩色玻璃，都使这座建筑成了新艺术的宣言性建筑物。

在后来建造的欧内斯特·索勒维宾馆中，最小的物件是根据整体需要来设想并依据奥尔塔的指导来施工的。

**1900年以后：** 他重新参照古典主义，甚至发展到指责20年代的革新派建筑师。

**1947年：** 维克多·奥尔塔去世于布鲁塞尔。

斯塔夫·塞律里埃—博维(Gustave Serrurier—Bovy，1858—1910年)。

奥尔塔于1893年完成了他的第一件新艺术作品：塔塞尔宾馆。他的贡献主要表现在设计灵活、空间连续、使用新材料可以随心所欲等方面。在内部，“奥尔塔线条”即“鞭形线条”用在了整栋宾馆，特别是楼梯上。在这次设计之后，又有其它设计接踵而来，对于后来的建筑物，不论是在内部还是在外部，他都使用铁与玻璃结合的方式，例如索勒维宾馆(1895年)、由工人党预订的人民宫(1895—1899年，拆毁于1965年)、他自己的住房(1898—1900年)、奥贝克宾馆(Aubecq，1899—1900年)及“更新”商场(1901年，拆毁于1966—1967年)。在这些属于典型的新艺术的每一栋建筑物中，奥尔塔设计了全部的内部装饰；从家具到最小的装饰细节，鞭形线条使所有的形式都富有生命力。

奥尔塔并非是理论家，与他相反，凡·德·维尔德则致力于表述可以帮助人们从过去的模式中解放出来的新风格的基本理论、经验和方法。1890年，他放弃了绘画，而潜心于建筑和实用艺术。他以莫里斯为榜样，但又不像他那样拒绝使用机械，他认为，艺术应该扩展到整个日常环境中，建筑装饰师的作用就在于通过形式的逻辑来使世界获得再生。他的第一个建筑作品是他自己在布鲁塞尔郊区于克勒的住房(1895年)，他以此形成了一种灵活而富有功能的设计，就像奥尔塔的塔塞尔宾馆一样，这种设计引起了争论：他设计了一套简洁朴实的家具，但与灯杆和门的钮状饰物不相称等。



**亨利·凡·威尔德**
(Henry Van Velde)
*朱利乌斯—梅耶.格拉艾夫的办公桌*
(1899年左右)。这个办公桌强调结构和功能。
*摄影：© Lauros—Giraudon/T*




**艾克托尔·吉玛尔**
(Hector Guimard)
*贝朗杰堡的入口门饰*
(1894—1898,巴黎16区的拉封丹街),这一著名的栅栏门上的装饰花形,极其风格化,不求对称而有活力。

摄影:© F. Eustache/Archipress

这栋住房得到了萨米埃勒·宾的青睐，他请他设计了更富有活力线条的家具。尤利乌斯·迈埃尔—格雷费请他于1899年来到了柏林，为他设计了著名的办公桌(大约1899年，纽伦堡)。1901—1902年，他应萨克斯—威玛尔大公的邀请，住在了威玛尔，目的在于"提供艺术工业的生产水平"。他于1908年在那里创办了装饰艺术学校，在这所学校里，不进行任何有关风格的教学。1919年，他选定建筑师瓦尔特·格罗皮乌斯(Walter Gropius，1883—1969年)接任他，并继续进行后来被称为鲍豪斯(Bauhaus)的作品。

除了奥尔塔和凡·德·维尔德之外，还有两位知名度不高、不大被人研究的建筑装饰师也对新艺术的确定做出了贡献。1893年，汉卡尔把他自己的住所正面处理成一种装饰物，并模仿日本艺术，这种艺术是他的家具采用直线和无装饰物设计的起因。塞律里埃—博维，是第一个使艺术家与艺术与手工艺运动实现接触的人，他放弃了建筑，而投身于"线条多变的"家具，随后于1905年设计出了社会性的家具产品，这种产品由于可以提前为老百姓和被老百姓制作，所以是一种预制品的预制形象。

到了20世纪初，比利时的新艺术销声匿迹了：1901年，汉卡尔去世了，凡·德·维尔德去了德国；1903年，奥尔塔转向了一种学会派形式，而塞律里埃也转向了一种新的审美。比利时的艺术成就被整个欧洲所赞赏，特别是在法国备受青睐。

## 艺术用于一切，为了所有的人

巴黎和南锡是法国新艺术的两个主要活动中心。在巴黎，商人萨米埃勒·宾在推动新风格方面起着重要的作用：他负责向艺术家提供艺术品预订。他不仅保证了新艺术风格在欧洲的传播，而且还在美国加以宣传。他让美国的路易斯·C·蒂法尼(Luois C. Tiffany，1848—1933年)开办的公司按照法国画家的设计图制作彩色玻璃，让凡·德·维尔德设计家具等，为这一运动打开了国际空间。这种艺术在欧洲的影响，特别是在德国的影响，从在柏林创刊的杂志《潘神》(Pan)的主编尤利乌斯·迈埃尔格雷费(Julius Meier-Graefe，1867—1935年)于1897年开办"现代艺术商店"起，就得到了确定(参阅"新艺术的主要杂志")。

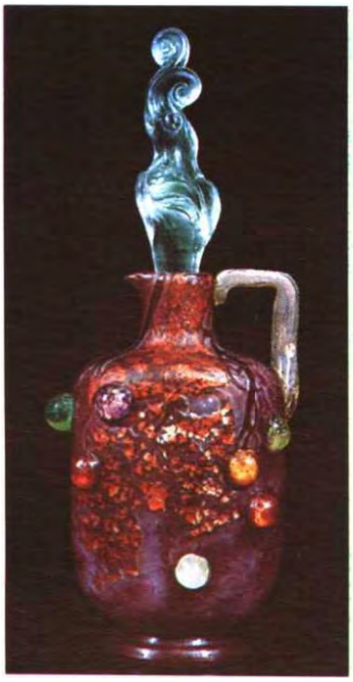
在最为著名的艺术家人物之中，建筑师埃克多·吉玛尔(Hector Guimard，1867–1942年)是佼佼者。由于他设计的地铁进口的塔形风格和花卉装饰(1899–1904年)，他的姓名几乎成了巴黎新艺术的同义词。他于1894年在伦敦短住了一段时间，在1897年看了塔塞尔宾馆和收到奥尔塔告诉他“他完全放弃了叶子与花卉，而在此前他不曾与之脱离”的信件之后，他修改了与贝朗热小城堡相连的楼房(1894–1898年)设计。这栋楼房在巴黎城的房屋正面设计上获了奖，因此，他名声大振。

他根据三种原则来工作：逻辑、和谐与情感。他试图把这些原则用在里尔的楼房和巴黎的楼房、恩贝尔·德·罗曼音乐厅(1887–1901年，现已毁掉)、奥尔热瓦勒小城堡(1905年)、拉·方丹街六十号的马扎拉公馆和他自己设在莫扎特大街一百二十二号的公馆，这些都是他最得意之作。像比利时人一样，吉玛尔潜心于建筑物和家具最小的细节，其风格被认为具有某种“优美的活力”。

在巴黎，除了吉玛尔，建筑师弗朗兹·茹尔丹(Frantz



**路易·马若雷尔**
(Louis Majorelle)
*成套家具*
(南锡派博物馆)。这位细木工大师很喜欢通过使用荷花或兰花造型的金色青铜饰物来装饰家具的边角。
*摄影：© G.Mangin Larbor.DR/T*



Jourdain，1847—1937年)借助于他的《街道里的艺术》(1892年)一书来传播新艺术的观念。他的代表作品“新萨玛丽泰娜”商场(第二商场，1905年)比吉玛尔的代表作略晚。这件作品之重要，表现在它执意要突出结构和材料的价值方面，而不表现已于1935年毁掉了的装饰。被建筑装饰师所追求，同时也被用于一切、为了所有的人的艺术所追求的宗旨，在工艺艺术家们那里也获得了赞同。尽管他们不具有较宽阔的对于生活空间的总体概念，但他们对装饰都有一种功能上的认识。

在巴黎，我们可以举出画家乔治·德·佛尔(Georges de Feure，1868—1943年)，他设计了一些家具和地毯；装饰艺人亚历山大·夏邦捷(Alexandre Charpentier，1856—1909年)，他装饰的尚普鲁塞别墅的餐厅现保存在奥赛博物馆；家具大师欧仁·加亚尔(Eugéne Gaillard，1862—1933年)；捷克素描画家阿芳斯·米沙(1869—1933年)，他为女演员萨拉·贝娜尔(Sarah Bernhardt，1844—1923年)绘画戏剧广告和为富凯首饰店所做的装饰(1900—1901年，现存巴黎卡纳瓦莱博物馆)而红极一时；最后，还有首饰与金银器设计艺人们如勒内·拉利克(René Lalique，1860—1945年)和乔治·富凯(Georges Fouquet，1862—1957年)，他们都依据花卉图案创造了许多新样式的首饰。

在南锡，形成了一个画派，该画派对于新艺术具有极为重要的影响。埃米尔·加雷(Émile Gallé，1846—1914年)，因他的含金多层玻璃瓶和象征派的花卉装饰、动物装饰及昆虫装饰而出名，从1884年开始又对家具产生了兴趣。1901年，以他为核心，组成了以参照自然为宗旨的南锡派(Ecole de Nancy)，或称外省艺术工业学会。路易·马若雷尔(Louis Majorelle，1859—1929年)创制了一种结构简单、明快并通常以青铜饰物为其提高价值的家具；欧仁·瓦兰(Eugéne Vallin，1856—1922年)从前是教堂家具专业设计师，这时也为家具增加了力度线条；多姆(Daum)、奥古斯特(Auguste，1853—1909年)和安托南(Antonin，1864—1930年)三人都是玻璃师，他们也躲避不了埃米尔·加雷的巨大影响；维克多·普鲁维(Victor

**勒内·拉利克**
(René Lalique)
*凤头压发梳*
由金质、镶瓷、紫晶、牛角组成(1898年，里斯本，居尔班吉杨[Gulbenkian]收藏)。
*摄影：© Hansmann, avec autorisation de lalique SA/T*
*© ADAGP, 1999*



左上图
**埃米尔·加雷**
(Émile Gallé)
特意为1900年巴黎画展铸造的惟一的物件(巴黎，个人收藏)。他是南锡派的成员，他同时从植物和象征派宝库中汲取灵感。
*摄影：J.-L. Charmet*
© Larbor/T

Prouvé，1858—1943年)与所有这些艺术家们进行合作；勒内·维耶内尔(René Wiener，1859—1939)在书籍装帧方面具有很高的名声。

本着革新生活的目的，这些艺术家们，特别是加雷，起着推动作用。在他们之后，便是那些既不过问材料也不过问结构问题而发展建筑学的一种装饰概念的建筑师们。

## 在欧洲的传播

就在比利时和法国推崇基本上是以花卉为主的自然装饰的时候，盎格鲁-萨克逊一些国家则更喜欢抽象的、线形和几何形的装饰，但并不排斥其它倾向。1900年巴黎万国博览会上花卉装饰倾向占主导地位，而1902年都灵第一届国际装饰艺术展则是线形与几何形唱主角。在这很短的时间里，在盎格鲁-萨克逊这些国家，裸露倾向更为明显，新艺术的一些最为活跃的艺术活动中心就在这些国家。

英国，曾经是这一运动的发祥地，通过各种杂志来传播新艺术，其中《创作室》(1893年)所起的作用是主要的。正是在苏格兰的格拉斯哥市(Glasgow)，出现了英国最具创造性的艺术家团体，即以建筑装饰师查里斯·R·麦金托什(Charles R. Mackintosh，1868—1928年)为首的四人小组。他们的艺术创造试图使各种几何线条——特别是垂直线条，与在"小山别墅"(1902—1903年，赫林斯堡)、在克兰斯顿小姐茶厅"The Willow"(1903年)、甚至在艺术学校(1906—1909年，这是他们的最完美之作)里使用的细微曲线协调起来。

麦金托什在英国和法国得到很小的反响，但在奥地利和德国则受到了欢迎。在维也纳，他曾经对建筑师尤瑟夫·霍夫曼(Josef Hoffmann，1870—1956年)产生了很大的影响，后者形成了建立在正交形式基础上的一种朴实无华的风格。霍夫曼崇拜拉斯金和莫里斯，钟情于艺术与手工艺运动的典范，而且在英国建筑装饰家们那里找到了灵感，他于1900年请麦金托什为第八次分离派艺术展装修一个大厅。



**埃米尔·加雷**
*带有海藻与贝壳的手*
水晶雕塑，采用内含与外贴方式雕刻而成(1904年，巴黎奥赛博物馆)。
*摄影：© H. Lewandowski/RMN*

# 新艺术的主要杂志

杂志在新艺术传播中起着重要的作用。虽然象征派的杂志与新艺术杂志在作用上是相似的，而且某些象征派杂志也属于新艺术杂志，但新艺术杂志通过文字和画面比象征派杂志更多地传播了新风格，实际上，新艺术杂志成了均匀色调艺术的载体。《潘神》和《神圣的春天》一直关心将书写与图案结合起来，《青年一代》从第一年就使用了一百七十五位插图画家。

**德国**

**柏林：**

**《岛》**(Die Insel)：1899年。

**《潘神》**(Pan)：1895年，由尤利乌斯·迈埃尔－格雷费(Julius Meier Graefe)和奥托·尤利乌斯·比尔鲍姆(Otto Julius Bierbaum)创办，其特点是面向欧洲所有流派。

达姆施塔特：

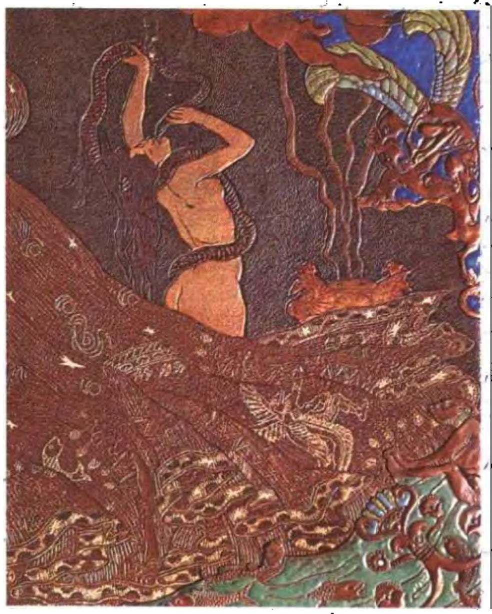
**《德国艺术与装饰》**(Deutsche Kunst und Dekoration)：由亚历山大·科赫(Alexandre Koch)1897年创办。

**《艺术与装饰》**(Kunst und Dekoration)：1897年。

**《内装饰期刊》**(Zeitschrift für Innendekoration)：由科赫1889年创办。

**慕尼黑**

**《装饰艺术》**(Dekorative Kunst)：1897年，是《装饰艺术》的德文版。



**《青年一代》**(Jugend)：1896年，以此名来指新的风格。

**《简化主义》**(Simplicissimus)：1896年，为一讥讽性杂志。

**英国**

**伦敦：**

**《总是绿色》**(Evergreen)：1895年。

**《木马》**(Hobby Horse)：由塞尔温·伊麦吉(Selwen Image，1849－1930年)创办。1894年，它是由麦克马多(Mackmurdo)领导的"互助中心"(Century Guild)的杂志，它提出了艺术杂志在新艺术中的作用问题。

**《创作室》**(The Studio)：1893年，从国际上来讲，这是最为重要的杂志。

**《黄皮书》**(The Yellow Book)：1894年，与象征派共用。

**奥地利**

**维也纳：**

**《他者》**(Das Audere)：1903年，很快停刊，是"在奥地利介绍西方文化的杂志"。

**《内部》**(Das Interieur)：1900年。

**《艺术与艺术手工艺》**(Kunst und kunsthandwerk)：由阿瑟·凡·斯卡拉(Arthur von Scala)于1898年创办。

**《神圣的春天》**(Ver Sacrum)：1898年，与象征派共用。

**比利时**

**布鲁塞尔**

**《现代艺术》**(Art moderne)：1881年，与象征派共用杂志。

**西班牙**

**巴塞罗那：**

**《青年一代》**(Jonventut)：1900年，德国的《青年一代》的西班牙文版。

**马德里**

**《年轻的艺术》**(Arte joven)：1901年，很快停刊，由帕布罗·毕加索创办。

**法国**

**巴黎：**

**《艺术与装饰》**(Art et décoration)：1897年，"现代艺术的月刊"。

**《装饰艺术》**(Art décoratif)：1898年，"国际工业艺术与装饰杂志"。

**《白色杂志》**(La Revue blanche)：与象征派共用。

**《装饰艺术杂志》**(Revue des arts décoratifs)：1880年，由装饰艺术中心学会创办。在90年代起了重要作用。

**意大利**

**贝尔加姆：**

**《大商场》**(Emporium)：1895年，由维托利奥·皮卡(Vittorio Pica，1864－1930年)领导。在创办思想上接近《创作室》。

**都灵：**

**《现代装饰艺术》**(Art decorativa moderna)：1892年。

**《现代青年艺术家》**(Il Giovane artista moderna)：1902年。

* 文中年份，即为刊物创办年份。——原注

**查里斯·R·麦金托什**
(Charles R.Mackintosh)
*"小山别墅"的内部*
(1902—1903年，格拉斯哥附近的赫林斯堡)。格朗斯顿(Granston)小姐曾经让他建造过四处茶厅，这次她要求他重新整修她的居所。从前，他一直在花卉图案或几何图案之间犹豫不决，这一次，他则使整个的内部装饰建立在严格的垂直和水平的简洁线条方面了。其中的曲线是受自然图案的启发而采用的，它们仅在织品和灯具方面才见得到。
*摄影：J.Maryniak*
*© Larbor(by courtesy of the Royal Incorporation of Architects in Scotland), DR/T*



左图：
**勒内·维伊内尔**
(René Wiener)
*《萨朗波》*
为此书所做的装帧(1890—1893年，南锡派博物馆)。根据"艺术存在于一切之中"的原则，并非只有维伊内尔对书籍的装帧感兴趣，建筑师如麦克玛多和凡·德·维尔德也对此用心颇多。
*摄影：© G.Mangin Larbor.DR/T*

分离派是奥地利的新艺术运动，这一运动是为了反对周围的折中主义而于1897年创立的。这一流派于1898年迁入尤瑟夫·奥尔布里希(Joseph Olbrich，1867—1908年)建造的房屋，这位奥尔布里希也像霍夫曼一样是建筑师奥托·瓦格纳(Otto Wagner，1841—1918年)的弟子。分离派组织了多次艺术展，在1898—1903年间出版了《神圣的春天》杂志，后于1905年解体。这一运动的两位代表人物是画家古斯塔夫·克里姆特(他被指定为主管人，他的一部分作品真正属于新艺术)和瓦格纳，后者在创作了一些历史性作品之后，于1895年陈述了"现代建筑"的原则，并将自己的创作转向了一种新的方向。

此外，霍夫曼虽然已经完全掌握了1925年的装饰艺术的语言，但他是手工艺方面的"维也纳创作室"流派的源头。这

个流派以英国同行为榜样，它最完美的表现，是在布鲁塞尔的斯托克莱宫(1905—1911年)。该建筑物被设想成为一个“有机的整体”，直至最小的细节。但是，这种返回手工艺的做法，出现在德国工厂联合会(Werkbund)的创立马上就要将艺术与工业结合为一体的时刻。

新艺术在维也纳是一个引起轰动的对象，因而迫使某些人不得不流亡在外：霍夫曼到了布鲁塞尔，奥尔布里赫于1899年到了达姆斯塔。达姆斯塔像慕尼黑一样，是年轻风格的最重要的艺术中心，德意志帝国的许多艺术中心在艺术与手工艺创作室里都团结了一些艺术家。

德国的特点，包括几个方面：杂志的角色，这些杂志中的插图都是由最著名的艺术家们画的，而且杂志的决定性作用远比英国和法国大得多；凡·德·维尔德的影响，他于1899年开始在一些城市艺术中心进行巡回讲演；艺术家的创作室，最著名的创作室是设在达姆斯塔的“艺术家群体”(Kunstlerkolonie)，多亏了黑森州大公的资助，每个艺术家都可以根据自己的兴趣来设计建造自己的住房，自由地为住房配置家具和进行装饰，因此，每一位艺术家都可以完成一个“完整的艺术作品”。奥尔布里赫负责总体的组织工作。由于他引入的维也纳艺术家的简朴和线形的风格，加之与英国艺术家的到来的结合，随后又有凡·德·维尔德为新宫殿所做的改建工作，达姆施塔风格总的说来比慕尼黑的风格更朴实无华。比得·贝伦斯(Peter Behrens)的住房(1901年)证实了所有这些影响。

但是，是在慕尼黑形成了最具活力的团体。在这个团体中，所有的艺术家都放弃了绘画，来参与艺术与手工艺相结合的创作室的创作：埃尔曼·奥布利斯特(Hermann Obrist，1862—1927年)，他是该团体的核心人物；奥托·埃克曼(Otto Erckmann，1865—1902年)，他专注于花卉图案；里夏德·里默施米德(Richard Riemerschmid，1868—1957年)，关注空间的匀质性和家具的合理性。奥古斯特·恩德尔(August Endell，1817—1925年)在这座城市中建造了著名的埃尔维拉(Elvira)创作室(1897—1898年，后毁掉)、一个摄影棚，其正面均匀着色和不对称的图案预示着房屋内部的节奏，无不使人想到日本艺术。在这些德国人的创作室里，艺术不仅仅向手工艺开放，而且向工业开放。此外，正是从某些分裂开始，出现了开创20世纪艺术的那些艺术团体。



**尤瑟夫·霍夫曼**
(Josef Hoffmann)
*斯托克莱宫的餐厅*
(1905年，布鲁塞尔)。克里姆特做的镶嵌装饰。这座属于一位富有的工业家的乡村宅第的内部，是由霍夫曼创立的"维也纳创作室"的人员装饰的。正是在流亡期间，他使这些创作室从任何重视历史传统之中解放了出来。
*摄影：©Top.DR/T*

在这些艺术中心之外，巴塞罗那也多亏了安托尼·高迪(Antoni Gaudi，1852—1926年)而参与了新艺术运动。安托尼·高迪是位建筑师，他就像是这一运动的最古怪和最富于想像力的人。实际上，他的创作依靠充满涂描、奔放和象征的卡塔鲁尼亚地区的传统，依靠新哥特主义即维奥莱-勒-迪克的理性思想，他把这种理性思想原则用在了"巴特罗之家"(Casa Battlo，1905—1906年)，他还依靠对材料有着非常好的掌握能力(古埃勒宫的正面，1885—1889年)他使用材料完全凭个人兴致，例如他在建造古埃勒宫花园时(1900—1914年)就是这样。他的变化表现在逐渐放弃对过去风格的参照，以利于像其他新艺术的建筑装饰师们那样来对整体进行统一的构思：被定名为"神圣家族"的巴塞罗那赎罪教堂，是他于1884年设计和承建的，但在他去世前未能完成。该教堂就证明了这一点，因为他突出了源于新艺术中景致绘画的审美重要性。

## 含混的结论

这个充满历史事件的世纪，以新艺术的出现和发展而宣告结束。新艺术依靠莫里斯和维奥莱–勒–迪克的哥特式革新风格，意欲给时代带来一种相宜的风格。然而，这种风格符合于新的社会经济条件吗？结论似乎是含混的。当然，新艺术促使艺术家从折中主义中解放了出来。但是，看重装饰后来也揭示了它的矛盾性。

审美和适合社会发展，即艺术用于一切和艺术为了所有的人的计划，只是部分地得到了实现。建筑装饰师们，在坚定地兑现其第一个原则时，并没有成功地遵照第二个原则，因为他们对装饰的最小的细节给以了极大的关注。因此，新



**安托尼奥·高迪**
(Anronio Gaudí)
*神圣家族教堂*
(1884–1926年，巴塞罗那)。这个教堂是圣何塞的虔诚教徒学会预订的，开始施工于1883年。第二年，高迪领导施工，并就地设立了一个创作室，以便随着问题的出现及时得到解决。这个创作室就像是他的作品的创作中心，同时也像是一个建筑学校。
*摄影 © Phedon–salou, DR/T*



**安托尼奥·高迪**
(Anronio Gaudí)
*巴特罗之家的正面*
(1904—1906年，巴塞罗那)。高迪没有获得这栋建筑物初建时的许可，他只是承担了重新休整的工程。他没有改变它矩形的窗户，而是根据维奥莱-勒-迪克的原则装饰了结构。

*摄影：© L.Boegly/Archipress*

艺术被看做是一些孤立的创作者们的行为，这些艺术家在承认必须过渡到工业阶段的同时，保留了高档手工艺的传统。新艺术是这种过渡即从艺术-手工艺关系到艺术-工业关系的过渡的最好证明。凡·德·维尔德体现了这种过渡，并为工厂联合会和鲍豪斯开辟了道路。

新艺术风格，部分是在装饰基础上形成的，很快就转向了装饰风格。在某些建筑师和艺术家看来，为了表现出“现代”，只需放弃折中主义和将新的语言贴在建筑物和对象上就足可以了。由于拒绝使装饰服从于材料和结构的逻辑，他们也就阻碍了新艺术的发展：于是，新艺术从此之后也就与“1900年艺术”或“面条风格”(Style nouille)混为一体了。但是，通过一种恰到好处的变化，那些贬低性评价只关系到了他们的作品。

装饰的重要性，将新艺术置于景致的审美之中，就像它最后出现的变化那样，而对于结构和材料的新概念则预示了20世纪的艺术。

# 返回源泉

没有任何一个时代像19世纪后半叶那样或是被人贬低，或是被捧上了天。今天，人们把这个时期更看成是一个充满反差和区别、充满丰富性和复杂性的时代，而这，则是那些诽谤者或是赞扬者们所不想看到的。

这半个世纪，并非是“愚笨的”，或是卑鄙的，它带给了艺术在它之前任何一个时代都未能奉献的东西：一种对于艺术历史的回顾。这半个世纪是向着源泉的追溯，是返回到在19世纪上半叶已经开始了的源泉，直至人类的最为原始的和最为古老的尽头。高更有意识地为返回过去而奉献了他的一生，也许我们现在会更好地理解他的《我们从哪里来？我们是什么？我们要到哪里去？》（1897年，波士顿）这幅画的真谛了。他的一生，他走过的路，他的作品，这些在后来对20世纪的艺术家们产生了巨大的影响，都属于这半个世纪：1848—1903年。

高更成了这个时代的象征，在他去世的时候，19世纪结束了，20世纪正在开始。实际上，高更的实践，开启了对原始艺术的表现，这种实践使得画家们接受了对非洲面具的“发现”，而这些面具在确定立体主义画派的过程中具有根本性的作用。毕加索于1904年定居巴黎，过了三年，他画了《阿维尼翁的少女》（1907年，莫马），这幅绘画作品标志着立体主义的诞生。1905年的马蒂斯，他吸取了高更的经验即《护符》的经验和塞律西埃的经验，而成了野兽派的首领人物，野兽派绘画由于使用了纯粹色调的颜色而在秋季画展上引起了非议；这些野兽派画家，他们在德累斯顿（Dresde）有着像他们一样的一些艺术家，即“桥”派艺术家。

在这段时间里，雕塑家们都在以其完全独立的作品来尽力摆脱罗丹的影响：马约尔（Maillol）于1905年揭幕了他为佩尔皮尼昂市政府办公楼创作的《地中海》；三年之后，君士坦丁·布朗居西（Constantin Brancusi，1876—1957年）又推出了他的《吻》。

建筑师们在开始使用钢筋混凝土后，便与折中主义断绝了关系。在法国，第一批建筑物是蓬蒂约车库（Pntihieu，1906年）和奥古斯特·佩雷（August Perret，1874—1954年）设计的法兰克兰街二十五号的建筑物。

巴黎始终是最活跃的艺术文化中心。但是，在按照拿破仑三世的意愿变成了现代首都、变成了外国人所敬仰的“明亮城市”之后，它的艺术“领袖”的角色也就失去了。如果



**保罗·高更**
(Paul Gauguin)
*《我们从哪里来？
我们是什么？
我们要到哪里去？》*
(1897年，波士顿精美艺术博物馆)。高更在这幅里程碑性的作品中，提供了他的造型与精神语言。这是对于人和命运的思考，在我们看来，在面向20世纪的同时，也是对完全象征了他所处时代的艺术的思考。阿瑟·G·汤普金斯遗赠基金会（Arthur G. Tompkins Residuary Fund）
*摄影：© Museum of Fine Arts, Boston/T*

它在20世纪初还是绘画之都，那是由于它的现实主义流派、尤其是它的印象派。受这一巴黎运动的影响，从1890年以后在法国和其它国家传播开来，它的成功在一个世纪之后仍然不可动摇。相反，继之后的象征派，在法国和拉丁语国家，不像在盎格鲁－萨克逊国家、德国、斯堪的纳维亚半岛国家和比利时那样被人看重。这一运动，第一次在欧洲范围内表明了如此密切的交流发展，也表明了艺术生活的国际化和非常活跃而富有影响力的艺术中心的增加。

这些特点，尽管数量有限，但它们在短促的新艺术中重新出现，它们成了20世纪艺术生活的最为一般的构成要素。欧洲自己也失去了其称霸的角色，而应该考虑到另一个竞争对手——美国。

这半个世纪，在考虑了世纪末所要求的质量的同时，曾经尝试了一切手段，尽管作品多种多样，但法国还是保留了榜样的地位，特别是在绘画方面：印象派绘画所达到的价值证明了这一点。二十年来对于建筑、雕塑、装饰艺术及对其它绘画倾向的研究以及对于国外更为深入的认识，会降低这



种观点和改变我们的审美吗？或者，印象主义现在是、将来还是现代世界的七大发明之一吗？

在 20 世纪末，我们经历了对 19 世纪的重新认识。对学院派艺术，法国继其它欧洲国家之后重新发现了它，这种艺术可以证实一种认知能力和对于适用于整体的关心。但是，对于旧的方式的重复，难道没有穷尽这种艺术的任何内容吗？如果某些批评家指责印象派缺乏对于历史的兴趣，那么，这些画家难道没有为艺术带来一种新的视角和他们的努力至今还在追求的一种真实性吗？

# 大事年表

| 年代 | 政治 | 文化与科学 | 艺术 |
| --- | --- | --- | --- |
| 1848 | 第二共和国宣告成立；<br>法国二月革命及欧洲革命暴动。 | 夏多布里昂去世；<br>前拉斐尔派学会成立；<br>马克思和恩格斯：*《共产党宣言》*；<br>纯粹主义第二次审美运动在佛罗伦萨。 | |
| 1849 | 法国人远征，重新在罗马为教皇复位。 | 米勒定居巴比松。 | 库尔贝：*《在奥尔南的葬礼》*。 |
| 1851 | 路易·拿破仑·波拿巴政变。 | 拉斯金：*《论前拉斐尔主义》*；<br>伦敦首次万国博览会；<br>孔特：*《实证主义哲学系统》*。 | 帕克斯顿：帕拉斯水晶拱廊。 |
| 1852 | 法国宣告第二帝国成立；<br>意大利：卡沃尔担任国务主席。 | | 沃杜瓦耶：马赛大教堂，1852—1893年。 |
| 1853 | 霍斯曼男爵：塞纳省省长，1853—1870年；<br>克里米亚战争：1853—1856年。 | | 库尔贝：*《洗澡女人》*。 |
| 1854 | | 维奥莱-勒-迪克：*《法国建筑学词典》*；<br>鸿弗勒尔画派始创。 | |
| 1855 | | 法国万国博览会；<br>库尔贝画展：第一次现实主义画展；<br>意大利"点彩派"始创；<br>勒弗埃尔主持卢浮宫雕塑装修。 | 库尔贝：*《画室》*<br>*《筛麦子的女人们》*。 |
| 1857 | | 尚弗勒里：*《现实主义》*；<br>波德莱尔：*《恶之花》*；<br>维也纳：拆除城防；<br>德国人基希霍夫（Kirchhoff）和邦森（Bunsen）分析光。 | 米勒：*《拾麦穗的农妇》*。<br>勒·格莱：*《大潮》*。 |
| 1859 | 意大利王国，1859—1861年。 | 雨果：*《世纪传说》*，1859—1883年；<br>达尔文：*《物种起源》*；<br>歌德（Gounod）：歌剧*《浮士德》*。 | 吉古：*《白色大路》*。<br>塞尔达（Cerdá）：巴塞罗那设计。 |
| 1860 | 尼斯和撒瓦归入法国版图。 | 瓦格纳：在巴黎第一次演出*《冷杉木屋》*；<br>布尔卡特（Burckarat）：*《意大利文艺复兴时期的文明》*。 | |

| 年代 | 政治 | 文化与科学 | 艺术 |
|---|---|---|---|
| 1861 | | 莫里斯在英国创办第一家成套家具商店。 | 加尼埃：巴黎歌剧院：1861—1875年。 |
| 1863 | | 被拒艺术家沙龙画展；<br>维奥莱-勒-迪克：*《关于建筑学的对话》*，第一卷；<br>贝利奥兹(Berlioz)：*《特鲁瓦人》*；<br>德拉克洛瓦去世。 | 马奈：*《奥林匹亚》*，*《草地上的午餐》*；<br>卡巴奈尔：*《维纳斯的诞生》*；<br>博德利：*《珍珠与海涛》*；<br>米勒：*《泥泞中的人》*。 |
| 1864 | 路易二世在巴伐利亚加冕。 | 贝利奥兹：*《浮士德入狱》*；<br>谢弗勒尔(Chevreul)：*《关于颜色的记忆》*。 | 梅索尼埃：*《法兰西战役1814》*。<br>弗雷米埃：*《高卢村长》*。 |
| 1865 | | 刘易斯·卡罗尔(Lewis Caroll)：*《艾丽斯在美好的国度》*；<br>泰纳：*《艺术哲学》*(1865—1869年)；<br>瓦格纳：*《特里斯坦与伊索德》*。 | 巴洛、奥迪施：圣潘克拉火车站，1865—1867年。 |
| 1866 | 普鲁士在萨多瓦(Saduowa)战胜奥地利。 | 陀斯托耶夫斯基：*《罪与罚》*。 | 马奈：*《吹短笛的人》*<br>雷米埃：*《罗马骑兵》*。 |
| 1867 | 奥地利皇帝弗朗索瓦—尤瑟夫(François—Jospeh)加冕。 | 巴黎万国博览会；<br>库尔贝与马奈个人画展；<br>马克思：*《资本论》*第一卷；<br>莎士比亚：*《罗米欧与朱丽叶》*。 | |
| 1868 | | 陀斯妥耶夫斯基：*《愚人》*。<br>洛特雷阿蒙(Lautréamont)：*《马尔多罗尔之歌》*，1868—1869年。 | 马奈：*《午餐》*。 |
| 1869 | 苏伊士运河开通。 | 托尔斯泰：*《战争与和平》*。<br>福楼拜：*《情感教育》*。<br>马蒂斯出生。 | 卡尔波：*《舞蹈》*；<br>库尔贝：*《源泉》*；<br>莫洛：*《萨洛美跳舞》*(1869—1876年)。 |
| 1870 | 法国-普鲁士战争拿破仑三世被俘；<br>共和宣告成立。 | 施莱曼(Schleimann)挖掘特鲁瓦废墟；<br>维尔仑：*《愉快的歌曲》*。 | |
| 1871 | 巴黎公社；<br>德国统一，吉约姆一世皇帝加冕：罗马，意大利新王国首都。 | 维尔迪(Verdi)：*《阿伊达》*；<br>兰坡：*《醉舟》*<br>尼采：*《悲剧的诞生》*。 | |
| 1872 | 第一国际海牙代表大会。 | 维奥莱-勒-迪克：*《关于建筑学的谈话》*，第二卷。 | 莫奈：*《印象·日出》*；<br>维也纳：在马戏场旧址搞建筑，1872—1888年。 |

| 年代 | 政治 | 文化与科学 | 艺术 |
|---|---|---|---|
| 1874 | 迪斯雷利(Disraeli)取代格拉德斯通(Gladstone)；斯坦利(Stqnly)开发非洲。 | 第一次印象派画展在巴黎举办；福楼拜：《圣安托安的诱惑》；维尔仑：《无语的浪漫曲》。 | 埃菲尔：布达佩斯西车站，1874—1877年；弗雷米埃：《圣女贞德》；西埃：《胜利的荣耀》。 |
| 1875 | 法国第三共和国成立。 | 比才：《卡门》。 | 罗丹：《战乱时代》，1875—1876年。 |
| 1876 | | 第二次印象派画展；贝尔在美国发明电话。 | 莫洛：《出现》；巴迪：圣心教堂，1876—1919年。 |
| 1877 | 维多利亚女皇做印度女皇。 | 印象派第三次画展；福楼拜：《三故事》。 | 莫奈：《圣拉扎尔车站》的七种绘画表现。 |
| 1878 | | 巴黎万国博览会；卡戴莫里斯：《装饰艺术与现代生活的关系》(报告会)。 | 达维乌与布尔戴：特鲁宫；伯克林：《海边》。 |
| 1879 | | 第四次印象派画展；梅雷迪思(Meredith)：《自私者》；德国第一台电动机车问世。 | 布格洛(Bouguereau)<br>夏皮(Chapu)《感谢》；德加：《迪耶戈·马泰利画像》；罗丹：《梦中》。 |
| 1880 | 于勒·菲里(Jules Ferry)进入法国国会。塔希堤岛(Tahiti)成为法国殖民地。 | 第五次印象派画展。梅当(Médan)夜晚的聚会。莫泊桑：《羊脂球》。 | 达鲁：《共和之胜利》，1880—1889年；伯克林：《死亡之岛》；罗丹：《地狱之门》，1880—1917年。 |
| 1881 | 于勒·菲里倒台。 | 第六次印象派画展；维尔仑：《智慧》；毕加索出生。 | 夏凡纳：《可怜的渔民》；罗施利兹：布达佩斯东车站，1881—1884年。 |
| 1882 | | 第七次印象派画展；莫里斯创建社会主义阵线；塞尚在艾斯塔克山(Estaque)。 | 罗什格罗斯：《在罗马街道上被拖拉的维特里尤斯》；罗丹：《致埃德加·坡》。 |
| 1883 | | 罗马，实施维维亚尼(Viviani)计划；尼采：《扎拉图土斯特如是说》。 | 麦克玛多：雷恩设计教堂书籍的封面。 |
| 1884 | | 第一次独立派沙龙画展；于斯曼：《回头路》；布鲁塞尔"双XX"团体(1884—1893年)在巴黎创办《瓦格纳杂志》。 | 修拉：《阿斯尼埃尔浴场》。夏凡纳：《启发艺术与诗的神圣森林》。高迪：神圣家族教堂，1884—1926年。 |

# 大事年表

| 年代 | 政治 | 文化与科学 | 艺术 |
| --- | --- | --- | --- |
| 1886 | | 莫雷阿斯：象征主义宣言；<br>第八次印象派画展；<br>兰波：《感悟》。 | 修拉：《*大碗岛上的一个星期日下午*》；<br>巴尔托勒迪：《*照亮世界的自由女神像*》。 |
| 1888 | 德国吉约姆皇帝二世。 | 宾创办《*日本艺术*》，1888—1991年，<br>莫里斯创立"艺术与手工艺展出公司"。 | 塞律西埃：《*护符*》；<br>高更：《*说教之后的幻觉*》。 |
| 1889 | 殖民主义顶峰；<br>第一次国际社会党会议在巴黎召开；<br>第二国际建立。 | 巴黎万国博览会；<br>沃尔皮尼咖啡馆；<br>德尼：《*象征主义宣言*》；<br>柏格森：《*意识的直接数据*》。 | 埃菲尔：铁塔；<br>迪泰尔与孔塔曼：机器长廊。 |
| 1892 | | 罗丝－克鲁瓦沙龙画展，<br>1892—1897年；<br>罗尔丹：《*街道上的艺术*》。 | |
| 1893 | | | 里佩尔：明根斯特尔引水渠；<br>尔塔：塔塞尔公馆。 |
| 1894 | 德雷斯事件，<br>1894—1899年。 | 凯博特去世，遗赠国家；<br>布鲁塞尔自由审美派展出之初。 | 吉玛尔：贝朗热小城堡，<br>1894—1898年。 |
| 1895 | | 吕米埃兄弟发明电影；<br>宾重开新艺术商店。 | 蒙克：《*月光*》；<br>凡·德·维尔德：自己的住房。 |
| 1897 | 巴塞尔犹太复国运动。 | 布鲁塞尔举办万国博览会。<br>维也纳：分离派。<br>格拉塞：《*植物及其装饰应用*》。 | 高更：《*我们从哪里来？我们是什么？我们要到哪里去？*》。 |
| 1899 | 英国独立工人党。 | 西涅克：《*新印象派的欧仁·德拉克洛瓦*》。 | 凡·德·维尔德：迈埃尔－雷费的办公室。 |
| 1900 | | 巴黎万国博览会；<br>罗丹作品展；<br>弗洛伊德：《*梦的解析*》。 | 米沙：富凯(Fouquet)首饰店装修。 |
| 1901 | 英国国王爱德华七世。 | | 夏邦杰：尚普鲁塞宫的餐厅。 |
| 1903 | | 高更去世；<br>凡·德·维尔德定居威尔玛；<br>秋季沙龙创立。 | 佩雷：蓬蒂约修理厂与法兰克兰二十五号一住宅，1903—1905年。 |

| 年代 | 政治 | 文化与科学 | 艺术 |
| --- | --- | --- | --- |
| **1905** | | 马蒂斯：野兽派代表画家；<br>塞律西埃－博维设计了一套社会用家具；<br>爱因斯坦狭义相对论。 | 霍夫曼：斯托克莱宫，1905–1911年；<br>高迪：巴特罗之家，1905–1906年；<br>马约尔：*《地中海》*。 |
| **1906** | | 塞尚去世。 | |

# 参考书目

Les livres cités sont pour la plupart des catalogues d'exposition ou des livres d'art. Ils sont
abondamment et très bien illustrés et comportent des bibliographies et des index. Ces ouvrages apportent les connaissances et les points de vue les plus nouveaux.


**现代性**

*L'Art en France sous le second Empire, 1852-1870* (catalogue d'exposition), Réunion des musées nationaux, Paris, 1979.
Jeanne Laurent, *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981*, histoire d'une démission artistique, Université Saint-Étienne, 1982.
Pierre Daix, *l'Ordre et l'aventure:peinture, modernité et répression totalitaire*. Arthaud, Paris, 1984.
*De Manet a Matisse* (catalogue d'exposition), Réunion des musées nationaux, Paris, 1990.
*L'Aventure de l'art au XIXe siècle,* sous la direction de Jean-Louis Ferrier, Chene/ Hachette, Paris, 1991.
*L'Art du XIXe siècle*, Larousse, Paris, 1994.

**风景画**

Mauricette Serullaz, *l'impressionnisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961. Coll.《 Que sais-je?》n°974.
*Centenaire de l'impressionnisme* (catalogue d'exposition), Réunion des musées nationaux, Paris,
1974. Contient L'Exposition de 1874 chez Nadar.
*L'impressionnisme et le paysage francais* (catalogue d'exposition), Réunion dex musées nationaux, Paris, 1985.
André Parinaud, *les Peintres de l'École de Barbizon*, Adam Biro, Paris, 1994.

**象征主义**

*Le Symbolisme en Europe* (catalogue d'exposition), Réunion des musées nationaux, Paris, 1976.
Textes de Hans H.Hofstätter, Franco Russoli, Geneviève Lacambre.
Robert L. Delevoy, *Journal du symbolisme*, Skira, Genève, 1977.
Agnès Delaunay, *Symbolisme et Nabis. Maurice Denis et son temps. Dix ans d'enrichissement du*
*patrimoine, Somogy* éditions d'art, Paris, 1996.

**折中主义**

François Loyer, *le Siècle de l'industrie*, 1789-1914, Skira, Genève, 1983.
Claude Mignot, *l'Architecture au XIXe siècle,* Le Moniteur, Paris, 1983.
*La Sculpture française au XIXe siècle* (catalogue d'exposition), Réunion des musées nationaux, Paris, 1986.

**新艺术**

Jean-Paul Bouillon, *Journal de l'Art nouveau*, 1870-1914,Skira, Genève, 1985.
*Vienne 1880-1983-L'Apocalypse joyeuse* (catalogue d'exposition), Éd. du Centre G.-Pompidou,Paris, 1986.
*L'Art nouveau retrouvé à travers les collections*, Skira/Seuil, Paris, 1999.
*L'Ecole de Nancy 1889-1909. Art nouveau et industries d'art* (catalogue d'exposition), Réunion des musées nationaux, Paris, 1999.